

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

**Programa de doctorado:** Ingeniería agraria, alimentaria, forestal y de desarrollo rural sostenible.

**Título de la tesis:** *El arquitecto Juan de Ochoa / The architect Juan de Ochoa*

**Director/Directores:** Isabel Luisa Castillejo González y María del Carmen Ladrón de Guevara Muñoz.

**Autor de la tesis:** Juan Luque Carrillo

**Fecha de depósito tesis en el Idep:**

25 de julio de 2019

TITULO: *EL ARQUITECTO JUAN DE OCHOA*

AUTOR: *Juan Luque Carrillo*

---

© Edita: UCOPress. 2019  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>  
[ucopress@uco.es](mailto:ucopress@uco.es)

---



**TÍTULO DE LA TESIS:** *EL ARQUITECTO JUAN DE OCHOA*

**DOCTORANDO/A:** JUAN LUQUE CARRILLO

**INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS**

**Isabel Luisa Castillejo González y M<sup>a</sup> del Carmen Ladrón de Guevara Muñoz,** como directoras de la Tesis Doctoral titulada “EL ARQUITECTO JUAN DE OCHOA”, realizada por **Juan Luque Carrillo**.

**INFORMAN:**

Que dicha Tesis Doctoral ha sido realizada bajo nuestra dirección.

Que el desarrollo de esta Tesis Doctoral nace del desconocimiento que existe, desde el punto de vista técnico, del trabajo tanto arquitectónico como de ingeniería del arquitecto cordobés Juan de Ochoa, referente del Renacimiento cordobés que recoge numerosas obras tanto en la ciudad de Córdoba como en la provincia. En este trabajo se ha realizado una exhaustiva investigación de la obra original de Juan de Ochoa, haciendo una transcripción de los 43 documentos fundamentales que respaldan su obra y que se incorporan como apéndice documental en el presente documento. El estudio analítico de la obra se ha realizado considerando no sólo los aspectos técnicos de la obra, sino la propia biografía del autor así como su trayectoria artística. Este enfoque complementa el análisis al poner en situación cada obra realizada. Este trabajo ha permitido realizar un catálogo minucioso de su obra, que ha sido sometida a un juicio crítico de las noticias y atribuciones conocidas hasta ahora, y que a su vez se ha complementado con la verificación del estado de conservación de este patrimonio.

Que este trabajo culmina con la intención de que la obra del arquitecto Juan de Ochoa sea expuesta al público. Fruto de este trabajo se ha obtenido una base de datos georreferenciada de las obras más destacadas, que ha sido manejada con Sistemas de Información Geografía para su creación y edición. Posteriormente, se ha publicado en web con acceso público para que cualquier usuario pueda consultarlo.

Que tanto la metodología utilizada en la realización del trabajo como el trabajo de investigación, las conclusiones y los resultados obtenidos son satisfactorios.

Que derivado de esta Tesis Doctoral se han publicado los siguientes trabajos:

- LUQUE CARRILLO, J.: “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”, Atenea, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017), pp. 97-114.
- LUQUE CARRILLO, J.; CASTILLEJO GONZÁLEZ, ISABEL L. “Juan de Ochoa y su contribución a la arquitectura efímera del quinientos: un cadalso para el auto de fe cordobés de 1595”, Arte y Patrimonio, Revista de la Asociación para la investigación de la historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”. Aceptada y prevista para publicación en el número 4 de 2019.

Que consideramos que el trabajo realizado cumple los requisitos necesarios para su presentación y lectura.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 22 de julio de 2019

Firma del/de los director/es:

CASTILLEJO  
GONZALEZ  
ISABEL  
LUISA -  
44353962A

Firmado digitalmente  
por CASTILLEJO GONZALEZ  
ISABEL LUISA - 44353962A  
DN: cn=CASTILLEJO  
GONZALEZ ISABEL LUISA -  
44353962A, gn=ISABEL  
LUISA, c=ES  
Motivo:  
Ubicación:  
Fecha: 2019-07-22  
10:40+02:00

LADRON DE  
GUEVARA MUÑOZ  
MARIA CARMEN -  
44596316Y

Firmado digitalmente por  
LADRON DE GUEVARA  
MUÑOZ MARIA CARMEN -  
44596316Y  
Fecha: 2019.07.22  
12:59:20 +02'00'

Fdo.: Isabel L. Castillejo González

Fdo.: M<sup>a</sup> del Carmen Ladrón de Guevara Muñoz



JUAN LUQUE CARRILLO

# EL ARQUITECTO JUAN DE OCHOA

DEPARTAMENTO DE INGENIERÍA GRÁFICA Y GEOMÁTICA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Córdoba, 2019



A mi padre, *in memoriam*

## AGRADECIMIENTOS

A través de estas líneas deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas, entidades e instituciones que, de un modo u otro, han contribuido a la realización de esta Tesis Doctoral, permitiéndome el acceso a sus respectivos archivos y la toma de las oportunas fotografías que ilustran el texto.

En primer lugar, a mis profesores Alberto Villar Movellán y María Teresa Dabrio González, del Departamento de Historia del Arte de Córdoba, a quienes debo muchos de los matices contenidos en este trabajo, gratitud que debe ser extendida al profesor Francisco Montes Tubío, por su cálida acogida en el Departamento de Ingeniería Gráfica y Geomática. También quiero expresar mi agradecimiento por su desinteresada colaboración a la prof. Dra. Isabel Luisa Castillejo González, directora de este trabajo y persona de infinita constancia y paciencia, sin la cual no hubiera sido posible dar por concluida esta obra. Agradezco la colaboración del arquitecto Imanol Iparraguirre, querido amigo y autor de los dibujos que acompañan al texto. También mi sincero agradecimiento a las respectivas direcciones y personal encargado de los Archivos Histórico-Provincial de Córdoba, Municipal, Catedralicio y del Obispado y, de igual modo, a los señores curas párrocos de las parroquias de Córdoba y de aquellos pueblos que se mencionan en el texto.

Recuerdo especial para el profesor Juan Clemente Rodríguez Estévez, secretario del tribunal que juzgó en 2013 mi Trabajo Fin de Máster, origen de la presente Tesis Doctoral. Sin sus recomendaciones difícilmente hubiera podido solventar muchas de las dudas que surgieron en la fase preliminar. De manera excepcional deseo hacer constar mi mayor y más sincero agradecimiento a la Dra. María de los Ángeles Raya Raya, quien ha seguido minuciosamente todos los pasos de este trabajo, aportando sugerencias, corrigiendo y matizando multitud de puntos de vista y estimulando, en definitiva, a seguir trabajando, aún cuando había momentos en que las dificultades se hacían insalvables. Su experiencia, seguimiento y sabios consejos, quedan presentes en las líneas de este trabajo que hoy presentamos. De igual modo quiero reconocer la cordial atención e interés del profesor Mario Sartor, de la Universidad de Udine (Italia),

quien demostró en todas las consultas planteadas gran entusiasmo, y al que debo acertadas sugerencias y observaciones. Por último, una mención especial al Doctor Cristiano Tessari, profesor del Departamento Politécnico de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Udine, persona ejemplar que, con gran afecto y cordialidad, se interesó por el contenido de esta Tesis. Sus brillantes sugerencias quedaron fijadas en mi memoria.

Y por supuesto a mi familia y amigos, en los que siempre encontré el apoyo necesario para seguir alentando mis inquietudes, igualmente compartidas con mis compañeros de licenciatura, máster y grupos de investigación.

**RESUMEN:** La presente tesis doctoral versa sobre el estudio histórico y evolución artística del oficio de la cantería en la ciudad de Córdoba durante el siglo XVI. El análisis se centra en la figura del ingeniero y arquitecto Juan de Ochoa (1554-1606), miembro de una familia de artistas cordobeses especializados en el arte del corte de la piedra, con atención pormenorizada a su biografía y trayectoria profesional en el último tercio del quinientos y primeros años del siglo XVII. Se atiende así de manera detallada la personalidad de este arquitecto, cuya obra quedó al servicio de las grandes empresas constructivas del momento y significó la consagración del arte del Renacimiento en Córdoba, su provincia y principales alrededores. Para una mejor comprensión de su trayectoria, se han separado los trabajos de ingeniería hidráulica, encargos religiosos y obras civiles. Los cargos de dirección en obras para el Consistorio, Obispado y cabildo catedralicio cordobés, permitieron al arquitecto experimentar con originalidad las soluciones estereotómicas y principales técnicas constructivas quinientistas con las que sorprendió a las principales élites sociales del momento.

**SOMMARIO:** Questa tesi di dottorato si occupa dello studio storico e dell'evoluzione artistica delle opere in pietra nella città di Cordova durante il XVI secolo. L'analisi si concentra sulla figura dell'ingegnere e architetto Juan de Ochoa (1554-1606), un membro di una famiglia di artisti di Cordoba specializzata nell'arte della architettura, con un'attenzione dettagliata alla sua biografia e carriera professionale nell'ultimo terzo dai cinquecento e primi anni del XVII secolo. In questo modo, la personalità di questo architetto è curata nei minimi dettagli, il cui lavoro era al servizio delle grandi società di costruzioni del momento e ha significato la consacrazione dell'arte rinascimentale a Cordova, nella sua provincia e nei suoi dintorni. Per una migliore comprensione della sua carriera, ingegneria idraulica, ordini religiosi e opere civili sono stati separati. Le posizioni di direzione nelle opere per il concistoro, il vescovato e il consiglio della cattedrale di Cordova, hanno permesso all'architetto di sperimentare con originalità le soluzioni stereotomiche e le principali tecniche costruttive con le quali ha sorpreso le principali élite sociali del momento.

# ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Introducción.....	15
1. Objetivos.....	15-16
2. Estado de la cuestión.....	16-22
3. Metodología.....	22-24
Introduzione.....	25
1. Obiettivi.....	25-26
2. Storiografia.....	26-31
3. Metodologia.....	31-33
<b>CAPÍTULO I: LA CÓRDOBA DEL QUINIENTOS.....</b>	<b>34</b>
1. Del auge a la crisis: evolución de la centuria.....	35-47
2. El ambiente literario y artístico.....	48-77
<b>CAPÍTULO II: EL ENTORNO FAMILIAR.....</b>	<b>78</b>
1. Martín de Ochoa (Ca. 1516-1580), padre y maestro de cantería.....	79-82
a) Incursión en la catedral.....	82-87
b) La última voluntad.....	88-91
2. La familia sin Martín.....	91-93
3. Ambiente gremial de los canteros cordobeses.....	94-100
<b>CAPÍTULO III: LOS AÑOS DE LA JUVENTUD: 1554-1576.....</b>	<b>101</b>
1. Noticias de la infancia.....	101-111
2. El examen de cantero.....	112-121
<b>CAPÍTULO IV: PERSONALIDAD ARTÍSTICA.....</b>	<b>122-132</b>
<b>CAPÍTULO V: EL PERIODO DE MADUREZ.....</b>	<b>133</b>
1. El éxito profesional.....	133-143
2. La sombra de la muerte.....	143-147
3. Homenaje a un protector.....	147-157

4. El triunfo de la obra hidráulica: Écija y su Fuente de las Ninfas.....	158-169
5. Toma de contacto con la catedral.....	169-175
6. Configuración del nuevo espacio representativo cordobés: la Cárcel y “Pared Blanca” de la Corredera.....	175-185
7. Maestro en arquitectura de torres.....	186-206
 <b>CAPÍTULO VI: LOS TIEMPOS DE LA PROSPERIDAD. 1589-1595.....</b>	<b>231</b>
1. Los nuevos trabajos.....	207-222
a) Un cadalso para la causa inquisitorial de 1595.....	223-228
2. Últimas nupcias: María de Clavijo.....	228-231
 <b>CAPÍTULO VII: LA DÉCADA FINAL. 1596-1606.....</b>	<b>231</b>
1. Las obras de fin de siglo.....	231-240
2. Juan de Ochoa, maestro examinador de arquitectura.....	240-243
3. 1597-1601: el obispo don Francisco de Reinoso y la terminación del crucero y coro de la catedral de Córdoba.....	243-271
4. El final de la carrera.....	271-304
 <b>CAPÍTULO VIII: TESTAMENTO Y FALLECIMIENTO DEL ARTISTA.....</b>	<b>305-310</b>
1. Después de la muerte .....	311-314
 <b>CAPÍTULO IX: ESTUDIO ANALÍTICO-CATÁLOGO.....</b>	<b>315</b>
1. Trabajos de ingeniería hidráulica.....	316-324
2. Obra civil.....	325-333
3. Encargos religiosos.....	334-350
 <b>CAPÍTULO X: PUBLICACIÓN WEB DEL CATÁLOGO.....</b>	<b>351</b>
1. Diseño del sistema de Información Geográfico.....	351-354
2. Integración del SIC en <i>Google Earth</i> .....	354-356
3. Publicación libre y compartida de la Información.....	356-359
 Conclusiones.....	360-362
Conclusioni.....	363-364
Bibliografía.....	366-381
<b>En cd:</b> Apéndice documental y enlace web con la obra de Juan de Ochoa <i>online</i> .	





## **SIGLAS UTILIZADAS**

<b>A.C.C.</b>	<b>Archivo Catedral de Córdoba</b>
<b>A.G.O.C.</b>	<b>Archivo General del Obispado de Córdoba</b>
<b>A.H.N.</b>	<b>Archivo Histórico Nacional</b>
<b>A.H.V.</b>	<b>Archivo Histórico Viana</b>
<b>A.H.P.C.</b>	<b>Archivo Histórico-Provincial de Córdoba</b>
<b>A.M.A.F.</b>	<b>Archivo Municipal de Arcos de la Frontera</b>
<b>A.M.C.</b>	<b>Archivo Municipal de Córdoba</b>
<b>A.M.E.</b>	<b>Archivo Municipal de Écija</b>
<b>A.M.ES.</b>	<b>Archivo Municipal de Estepa</b>
<b>A.M.L.R.</b>	<b>Archivo Municipal de La Rambla</b>
<b>A.M.P.C.</b>	<b>Archivo Municipal de Priego de Córdoba</b>
<b>A.P.N.S.A.S.</b>	<b>Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella</b>
<b>A.P.S.A.C.</b>	<b>Archivo Parroquial de San Andrés de Córdoba</b>
<b>A.P.S.J.T.S.C.</b>	<b>Archivo Parroquial de San Juan y todos los Santos de Córdoba</b>
<b>A.P.S.C.</b>	<b>Archivo Parroquial del Sagrario de Córdoba</b>
<b>A.P.S.P.</b>	<b>Archivo Parroquial del Salvador, Pedroche</b>

## Introducción

Los estudios sobre el siglo XVI en general y sobre sus manifestaciones artísticas españolas en particular, han significado desde tiempo atrás un atrayente incentivo para los historiadores. No obstante esta atracción se ha visto incrementada en los últimos decenios, como lo demuestra una serie de publicaciones que gira en torno al análisis del abundante y variado arte del Renacimiento en España. Cuando nos planteamos la necesidad de abordar el tema de la tesis doctoral, vino a nuestra mente una sugerencia que, unánimemente, había expresado el tribunal sevillano que en 2013 juzgó nuestro trabajo fin de Máster, donde planteábamos una primera aproximación bibliográfica a la figura del maestro cantero Juan de Ochoa; esto es, la posibilidad de completar nuestro estudio, abordando ahora la obra completa del artista. Ello nos llevó a inscribirla con el título de *El arquitecto Juan de Ochoa* aunque, como veremos, el estudio no se centrará únicamente en la narración biográfica del personaje, sino que incluirá también la visión de la Córdoba de finales del siglo XVI. Adicionalmente, para que el público en general pueda conocer su obra, se ha seleccionado un conjunto de 25 obras de su catálogo para publicarlo en internet de forma abierta.

### 1. Objetivos

Esta etapa comprendida entre el último tercio del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, con todos sus procesos de asimilación, renovación y producción en los ámbitos del arte, las letras y el pensamiento, es asunto de suma complejidad y, al respecto, aún falta demasiado por estudiar, motivo por el que resulta necesario realizar una revisión actualizada de lo que hasta ahora se ha venido aportando, o lo que es lo mismo, fijar un estado de la cuestión.

Se trata de uno de los periodos de la Historia Moderna de mayor enjundia, en el que se dio toda una serie de circunstancias culturales y artísticas, de las cuales formaron parte un grupo de personajes que abarcaron todo tipo y condición. Éstos se convirtieron en los productores y protagonistas de la transición de la cultura clásica quinientista, a la estética comúnmente llamada barroca; de la sociedad y arte del Humanismo a la retórica mentalidad del siglo XVII, con la Contrarreforma como hecho trascendental. Encajar

convenientemente estas piezas en el complejo contexto histórico del momento, y la valoración de su arquitectura en el caso de la ciudad de Córdoba, constituye una ardua labor a la que hemos pretendido contribuir con la presente Tesis Doctoral.

Juan de Ochoa fue sin duda una de las piezas más relevantes de todo este entramado. Su personalidad aparecía compuesta por una gran multiplicidad de facetas relacionadas con el Humanismo, la teoría y la práctica del arte, así como en directa relación con los procesos de producción y asimilación de los nuevos planteamientos estéticos surgidos en Italia, y que fueron paulatinamente asimilados en territorio hispano durante las décadas centrales del XVI. Resultaba, por tanto, un sujeto fundamental en gran cantidad de aspectos. En consecuencia, se puso de manifiesto la idoneidad de Juan de Ochoa como elemento a abordar, en primer lugar, por la evidente necesidad que existía de realizar un enfoque global y actualizado sobre su figura. Además, se trataba de un artista cuyas especiales circunstancias han permitido abordar gran cantidad de aspectos distintos, esenciales para la comprensión de su producción y de la etapa renacentista que abordamos.

## **2. Estado de la cuestión**

Un lugar preeminente en el estudio de la personalidad artística del maestro, ocupan los trabajos realizados por el historiador decimonónico cordobés Rafael Ramírez de Arellano, de gran proyección en el marco local. En ellos, el autor dedica buena parte de su labor investigadora a la recopilación de noticias biográficas y conciertos de obras localizados en las distintas escribanías de los protocolos notariales de la ciudad. Ochoa fue un buen maestro de cantería y técnico especializado en trabajos hidráulicos, pero se le ha confundido muy a menudo con Hernán Ruiz III, probablemente al trabajar conjuntamente en varios proyectos y haber dirigido obras en la catedral cordobesa. Sin embargo, esta primera aproximación de Ramírez de Arellano hacia la figura de Ochoa comenzó a aclarar la identidad del arquitecto, señalando sus principales trabajos, de los que extrajo aquellas características que definieron su estilo y sirvieron de elemento diferenciador para individualizar su producción. En su “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba”, dentro de la *Colección de documentos inéditos*

para la historia de España<sup>1</sup>, Ramírez de Arellano nos dejó una breve semblanza histórica del maestro, con planteamientos muy acertados en materia sobre todo biográfica. Para este autor, Ochoa fue un afamado cantero que ostentó la maestría mayor del Obispado a principios del siglo XVII, noticia que extrajo de un auto capitular en el que Hernán Ruiz III, desprovisto entonces de obras diocesanas, solicitaba aquellas que no hubieran sido iniciadas por Ochoa. La realidad, quizás con otro matiz, era ciertamente aquella, aunque el enfoque del autor no terminaba de encuadrar con exactitud a la figura.

Años después, en su artículo “Artistas exhumados” del *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*<sup>2</sup>, el autor volvió a abordar la personalidad de Juan de Ochoa, ofreciendo ahora un mayor número de referencias y datos concernientes a contratos de obras, con signatures de los protocolos notariales y más datos biográficos que enriquecieron el conocimiento del artista. No obstante, los esfuerzos seguían siendo insuficientes. Quizá lo más curioso en torno al silencio del maestro fuera, como es de suponer, su temprana muerte, unida a la larga vida y tradición artística de su gran competidor (Hernán Ruiz III), lo que creemos que contribuyó a diluir su memoria, hasta el punto de que se le acabó estudiando solo como maestro mayor de obras del Obispado y arquitecto que puso fin a las obras de la catedral, sin valorar con suficiente rigor su aportación al campo de la arquitectura civil/residencial y trabajos de ingeniería hidráulica.

Dentro de este sentir, de este deseo de promocionar la figura del artista, en 1970 José Valverde Madrid publicó el artículo “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”<sup>3</sup>, trabajo donde el autor seleccionó una serie de datos extraídos en su mayoría de los protocolos notariales de la ciudad, con el fin de esbozar una breve narración biográfica y la proyección de su obra en el ambiente de la Córdoba del último tercio del siglo XVI. En esta ocasión Valverde Madrid sorprendió por incorporar, entre otros datos, la fecha de nacimiento del arquitecto, a raíz del hallazgo de su partida bautismal en el archivo parroquial de El Sagrario de la Catedral de Córdoba, aparte de la transcripción literal de algunos de sus principales contratos de obras, tales como el del

---

<sup>1</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba”, en: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid, 1893.

<sup>2</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1900. pp. 109-117.

<sup>3</sup> VALVERDE MADRID, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Revista Omeya*, (14), Córdoba, 1970, s/p.

crucero y coro de la catedral, o el de la capilla mayor de la parroquia de la Asunción de Santaella.

Después de este estudio, el interés por la figura de Juan de Ochoa cayó en una especie de letargo del que no salió prácticamente hasta los primeros años de nuestro siglo, figurando en la mayoría de los casos como complemento a los estudios de conjunto sobre aspectos de la arquitectura moderna cordobesa. Este aspecto ha sido recientemente paliado gracias a nuestro trabajo “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”, publicado en la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción (Chile)<sup>4</sup>, donde hemos contrastado puntualizado algunos datos del personaje tanto desde el punto de vista biográfico, como profesional, separando su obra religiosa, civil y encargos relacionados con la ingeniería hidráulica. Lo más interesante de este trabajo es, probablemente, la cantidad de datos y referencias de archivo que logramos recopilar, la mayoría de ellos extraídos del Archivo Histórico-Provincial de Córdoba.

Paralelamente, los avances sobre la arquitectura del Renacimiento en la provincia y capital cordobesa hasta ahora no habían sido muy abundantes, careciendo además de publicaciones recientes y trabajos que giren en torno al análisis de sus principales singularidades y características.

A raíz de los trabajos sobre arquitectura publicados por los profesores J. Camón Aznar<sup>5</sup>, F. Chueca Goitia<sup>6</sup> y A. Bonet Correa<sup>7</sup>, el desarrollo de la historia del arte español quedó incrementado por la aparición en la década de 1980 de muchos departamentos de universidades que, repartidos por toda la geografía peninsular, colaboraron en el conocimiento y difusión de las nuevas investigaciones que clausuraron la centuria pasada. En el caso de Andalucía, a las dos grandes universidades existentes -Sevilla y Granada-, se sumaba ahora Córdoba, con importantes figuras en su departamento que aportaron nuevos conocimientos a la historiografía artística zonal, según el método y

---

<sup>4</sup> LUQUE CARRILLO, J.: “Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”. En *Atenea*, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017), pp. 97-114.

<sup>5</sup> Véase: CAMÓN AZNAR, J.: “La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI” En *Summa Artis*, Vol. XVII, Madrid, 1959.

<sup>6</sup> Véase: CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española: Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, 1965.

<sup>7</sup> Véase: BONET CORREA, A.: *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, 1978.

sistema de la escuela sevillana. A partir de este momento no faltaron estudios al respecto, y las publicaciones sobre este tema comenzaron a ser cada vez más frecuentes. De este modo, en 1986, el catedrático Alberto Villar Movellán daba a conocer su trabajo sobre “la arquitectura del Quinientos” de la Colección *Córdoba y su Provincia*<sup>8</sup>, donde el profesor sembró las directrices que habían de seguirse para abordar en profundidad el estudio del tema, elaborando un análisis de la corriente renacentista separado por fases cronológicas y destacando sus principales obras documentadas hasta entonces.

Hay asimismo varias tesis de licenciatura que inciden en aspectos que definen la arquitectura cordobesa del siglo XVI, considerándolas de gran interés por lo que pueden suponer de aporte documental o de análisis estilístico para obras muy concretas. Tal es el caso de *La arquitectura civil en el siglo XVI en Córdoba*<sup>9</sup>, defendida en 1976 por Francisco González Luque, donde el autor ofrece una amplia visión de la Córdoba que, a través de sus construcciones civiles, experimentó la evolución del tardogótico al Renacimiento durante el primer tercio del quinientos.

Posteriormente, en 1989, el catedrático Fernando Marías Franco dio a conocer su estudio sobre *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*<sup>10</sup>, obra fundamental donde el profesor realizó un amplio análisis sobre la arquitectura española del Renacimiento, a partir de la constatación de la existencia de un “biligüismo” -modo gótico y modo a lo romano- en el que la dialéctica entre la tradición tardomedieval y el italianismo imperante en la época, cobra un especial protagonismo. Sin duda, se trata de una obra clave para abordar el análisis de la arquitectura del siglo XVI en España, que sienta las bases del estudio y ofrece las pautas necesarias para comprender sus complejidades.

También en 1989 veía la luz el estudio realizado por V. Nieto Alcaide, Alfredo J. Morales y F. Checa Cremades sobre la *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*<sup>11</sup>, donde los doctores se remontan al origen más remoto, a la génesis del movimiento, para explicar cómo surge y se proyecta la corriente renacentista en España,

---

<sup>8</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. pp. 209-233.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ LUQUE, F.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla, 1976.

<sup>10</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.

<sup>11</sup> NIETO ALCAIDE, V., MORALES MARTINEZ, A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*. Madrid, 1989.

analizando la renovación del gótico en el proceso de implantación de obras y modelos italianos que, en muchos casos, no dejaron de ser meras trasposiciones de muchas de sus soluciones. Lejos de aparecer en un ambiente marcado por la continuidad de las tradiciones artísticas, la corriente renacentista surgió en Andalucía en un contexto donde las formas góticas habían experimentado una importante renovación, primeramente en construcciones aisladas y esporádicas, sin lograr mayor proyección, hasta que la generación de arquitectos de mediados del XVI desarrolló un lenguaje más uniforme y homogéneo, desde los primeros planteamientos simplistas en los que todo se englobaba bajo la común denominación de “arquitectura plateresca”, a los intentos por diferenciar las distintas etapas y soluciones constructivas.

Más recientemente y como consecuencia del auge de las historias regionales, se ha editado una amplia colección que, bajo el título de *Proyecto Andalucía*, reúne más de treinta tomos centrados en el estudio global de la antropología, ciencias naturales, geografía, literatura, economía, historia y arte que conforman el devenir histórico de Andalucía. La serie sobre “los artistas andaluces y artífices del arte andaluz”<sup>12</sup> supone la puesta al día de las principales figuras que han definido el arte andaluz y también de los que, siendo naturales de Andalucía, trasladaron su arte más allá de sus fronteras. El estudio sobre los canteros cordobeses abordado por el profesor Pedro A. Galera Andreu, donde se analiza brevemente la personalidad artística de Juan de Ochoa, encuadra al maestro cantero en la órbita cordobesa del último tercio del Quinientos. Junto a estas publicaciones, cabe reseñar importantes estudios sobre arquitectos y maestros canteros en particular, elaborados por profesores tan cualificados como los ya citados Morales Martínez, autor de una interesante monografía sobre Hernán Ruiz el Joven<sup>13</sup>, Villar Movellán, el propio Galera Andreu, Cruz Isidoro o Falcón Sánchez, entre otros muchos.

Llegados a este punto cabe preguntarse qué queda aún por hacer en cuanto a nuestra materia se refiere. Ciertamente mucho, extensible además a todos los niveles que abordamos en relación a nuestro sujeto. El conocimiento de la arquitectura cordobesa es todavía insuficiente. Existen provincias que, aún gozando de la autoridad de figuras destacadas, necesitan ser estudiadas y analizadas, puestas al día en su producción arquitectónica. Una vez que se haya realizado esta tarea, se podrá abordar el análisis

---

<sup>12</sup> GALERA ANDREU, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. XXXVII. Sevilla, 2011.

<sup>13</sup> MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996.



global de la arquitectura española del quinientos y su transición hacia la llamada etapa barroca, uniendo los aportes logrados en cada región española. De este modo quedaría analizado y sistematizado de manera muy completa uno de los más interesantes capítulos del Renacimiento español.

Por ello, nuestro trabajo sobre Juan de Ochoa y la proyección de su arte en la Córdoba de finales del XVI sólo pretende ser un aporte más a los estudios que intentan aclarar el panorama de la arquitectura española del Renacimiento, mediante el análisis de una de las personalidades más interesantes que logró cierta supervivencia, al saber evolucionar y adaptarse al ritmo estético que marcaba el transcurso de la centuria.

El encuentro con la bibliografía existente nos reveló que, si bien existían noticias documentales y literarias acerca de los trabajos del maestro, éstas no eran precisamente abundantes, y en algunos casos desencadenaban problemas de secuencias de archivo erróneas e incluso escrituras de conciertos desaparecidas en fechas relativamente recientes, pudiendo hallar en el mejor de los casos sólo atribuciones, descripciones o meras referencias sin mención directa al artista, ni a los mecenas que costearon las construcciones.

La mayoría de los maestros canteros del Renacimiento que trabajaron en Córdoba habían pasado desapercibidos para la crítica local anterior a nuestro siglo, debido en gran medida a la proyección ejercida por la dinastía de los Hernán Ruiz, figuras claves que marcaron el desarrollo del Renacimiento en buena parte de la Andalucía Occidental. En concreto, el segundo de esta familia de canteros centralizó todo el interés por la arquitectura del quinientos, desde el comienzo del siglo XIX, eclipsando al resto de maestros que -al igual que él-, también se especializaron en el arte del corte de la piedra y dejaron un interesante legado arquitectónico en nuestra ciudad.

Así pues, ante nosotros se abría un amplio campo de investigación documental, a través del cual suponíamos que se podría lograr un conocimiento más profundo y dilatado, no solo de esta interesante figura, cuyo “modus vivendi” podría ser un claro exponente de la vida artística cordobesa, sino también de toda una serie de canteros contemporáneos que en mayor o menor grado hubiesen entablado contactos con el maestro. A este respecto hemos de hacer mención a la formación del arquitecto, junto a su padre, el también maestro de cantería Martín de Ochoa, con el que aprendió el oficio, asimilando

de forma práctica las técnicas constructivas y adiestrándose en el dibujo como paso previo para sus composiciones.

### **3. Metodología**

Nuestra principal fuente de información para la elaboración del trabajo ha sido el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, riquísimo e inagotable arsenal informativo de la vida de la ciudad en los siglos pasados. Con el material extraído de los protocolos notariales hemos realizado la semblanza biográfica y artística del personaje, poniendo de relieve los lugares donde residió, las personas con que se relacionó (fuesen o no artistas), sus matrimonios, hijos y obras que fueron trazadas por sus manos.

Para la biografía del artista, antes de su primer matrimonio con María de Gibaja, las principales fuentes informativas han sido el Archivo de la Parroquia de El Sagrario de Córdoba y nuevamente el Histórico-Provincial, así como algunas de las publicaciones a las que ya hemos hecho referencia. Otros archivos de gran utilidad han sido los del Obispado de Córdoba, el Municipal, el de la Catedral y diferentes archivos parroquiales, tanto de la ciudad, como de los distintos pueblos en los que hay o hubo obras del maestro. Nuestro estudio se ha centrado primordialmente en el análisis de los datos obtenidos de los mencionados archivos, sobre todo en los protocolos cordobeses que van de 1557 a 1611, particularmente en los legajos correspondientes a los oficios de las collaciones en que habitó el artista.

Temáticamente, el trabajo ha sido estructurado de forma tripartita: biografía, trayectoria artística y estudio analítico de la obra. Dentro de cada capítulo se han creado, a su vez, los correspondientes apartados y epígrafes estimados, del modo que nos ha parecido más claro y unitario.

Tras el tema introductorio de la Córdoba del Quinientos, hemos añadido a las noticias ya conocidas, el ambiente familiar en que se formó el maestro, analizando la obra paterna y valorando la influencia que ésta ejerció en la evolución del aprendizaje del joven artista. Sus primeros años de formación, el ambiente de la ciudad hacia los comedios de siglo y su vida personal, son también abordados en este bloque, demostrando además la relación con muchos de sus compañeros profesionales. En suma, hemos pretendido dar una visión humana y realista del personaje a través de sus

diferentes etapas, de modo que surgiera la figura de Ochoa ante nosotros con la mayor nitidez y rigor científico posibles.

En el capítulo dedicado al estilo hemos procurado dar una visión de conjunto de la obra completa del maestro, analizando los elementos constitutivos de su vocabulario formal y extrayendo de sus obras aquellos rasgos comunes y definitorios que marcan su modo de trabajar. En este contexto, hemos valorado su labor como arquitecto de obras religiosas, de espacios domésticos y civiles y trabajos de ingeniería hidráulica. En cada caso hemos destacado en la medida de lo posible las interrelaciones con los canteros coetáneos, así como su trascendencia de cara al arte de época posterior en el medio local, frente a las afirmaciones de las fórmulas herrerianas convencionales. Por lo que se refiere a cuestiones estrictamente tratadísticas, por razones obvias, hemos limitado nuestro estudio a las fuentes más cercanas al maestro.

Finalmente hemos realizado el catálogo sistemático y razonado de las obras de Juan de Ochoa, en donde se hace un breve resumen de los caracteres esenciales de cada una, dejando constancia incluso de las que han desaparecido, con la bibliografía existente acerca de las mismas.

Entre las novedades aportadas por la investigación consideramos muy interesante la interrelación existente entre el arquitecto y algunas de las personalidades más destacadas del cabildo catedralicio cordobés, al igual que su amistad con el señor don Luis Gómez de Figueroa, Caballero Veinticuatro y Señor de la Casa de Villaseca, quien se convirtió desde primera hora en uno de sus grandes amigos y mecenas. Por otro lado, se conocían sus vinculaciones con algunos canónigos de la catedral: dos de ellos fueron sus padrinos de bautizo incluso, los mismos que al finalizar la centuria, le encargaron la edificación de su capilla funeraria en el templo mayor cordobés. Sin embargo, a raíz de las investigaciones documentales, podemos decir que esta relación no fue la única, ya que los contactos con el racionero Pablo de Céspedes fueron frecuentes e intensos - sobre todo a partir de 1590-, contactos que también se establecieron con figuras como los doctores Alfonso de Miranda, José Alderete, el licenciado Damián de Vargas y el propio obispo don Francisco de Reinoso y Baeza, entre otros.

Pero sin duda, de particular interés, es la relación que el maestro mantuvo con el también cantero Blas de Masavel: joven al que enseñó el oficio de cantero y enseñó las técnicas constructivas típicas del momento, hasta el punto de educarlo en el rango de

oficial y nombrarlo colaborador en varios encargos, algunos de ellos relacionados con la catedral. Ochoa y Masavel llegaron además a compartir importantes lazos de amistad, que se verían manifestados al fin de los días del maestro, como resulta expresado con suficiente claridad en su testamento, donde Masavel es citado como albaceas para cumplir su última voluntad.

Otro dato interesante a destacar, ahora convenientemente revisado, es la contribución de Juan de Ochoa a la definición, más que una puesta al día, de un particular tipo de arquitectura. Corrían los primeros años de la centuria del XVII cuando el maestro recibió el encargo de edificar la primera gran `casa de comedias´ construida en la ciudad de Córdoba. Este encargo, promovido por el cabildo del municipio cordobés, colocó a Ochoa en la vanguardia de este tipo de edificaciones en la España del Seiscientos, por delante incluso de los corrales madrileños y cronológicamente anterior al de la Olivera de Valencia, aunque en la actualidad solo se conserve de ella la documentación original y el solar convertido, desde 2003, en sede del Colegio Oficial de Enfermería de la ciudad.

## Introduzione

Gli studi sul XVI secolo in generale e sulle sue manifestazioni artistiche in Spagna in particolare, hanno proposto temi attraenti per gli storici. Inoltre questa attrazione è stata incrementata negli ultimi decenni da una serie di pubblicazioni relative all'analisi della variegata produzione dell'epoca rinascimentale in Spagna. Quando abbiamo delineato il tema per la tesi di dottorato, avevamo in mente un suggerimento che, all'unanimità, era stato espresso dalla commissione di accademici di Siviglia che nel 2013 ha giudicato l'elaborato finale per il *master*, relativo all'approfondimento dell'opera di Juan de Ochoa. Il che mi ha portato a studiare il contesto architettonico di Cordova nel XVI secolo per poi ricostruire l'itinerario de *L'architetto Juan de Ochoa*. Inoltre, affinché il lettore e studioso possa conoscere la sua opera, 25 opere del suo catalogo sono state selezionate per essere pubblicate su Internet in modo accessibile.

### 1. Obiettivi

Il periodo tra l'ultimo terzo del XVI secolo e i primi decenni del XVII costituisce un ambito di grande complessità, al cui proposito, molto è ancora da studiare. Per questo, è stata necessaria una revisione di aggiornamento in merito a quanto fino ad ora considerato dagli studiosi, allo scopo di definire lo stato delle cose in materia.

Si tratta di uno dei periodi della storia moderna di maggiore importanza, per circostanze culturali e artistiche che riguardano una serie di personaggi che appartenevano a tipi umani e condizioni sociali di vario profilo e che divennero i protagonisti dei mutamenti artistici e della società fra la fase più avanzata delle declinazioni della maniera *a la antigua -o al Romano-* e i relativi sviluppi nei primi anni del XVII secolo, ai quali concorre l'affermazione della Controriforma. Questa Tesi di Dottorato si propone di contribuire a collegare convenientemente questi pezzi nel loro contesto storico complesso.

Juan de Ochoa fu indubbiamente una delle figure più rilevanti del tempo. La sua personalità artistica racchiudeva molte sfaccettature legate agli sviluppi dell'umanesimo spagnolo, alla teoria e alla pratica dell'arte e ai diversi processi di produzione e assimilazione dei nuovi approcci estetici derivati dalle esperienze italiane che furono

gradualmente assimilati in Spagna durante la metà del XVI secolo. Inoltre, era un artista le cui circostanze speciali ci hanno permesso di affrontare un gran numero di aspetti diversi ed essenziali per la comprensione della sua opera.

## 2. Storiografia

Un posto preminente nello studio di Juan de Ochoa è occupato dalle opere dello storico ottocentesco di Cordova, Rafael Ramírez de Arellano, di vasto successo nel contesto locale. In esse, l'autore dedica gran parte della sua ricerca alla raccolta di notizie biografiche e di documenti relativi a cantieri collocati nei diversi libri dei notai della città. Ochoa era un buon architetto e tecnico specializzato in lavori di idraulica, che è stato confuso molto spesso con Hernán Ruiz III, probabilmente per il lavoro congiunto in diversi progetti e nella direzione delle opere nel duomo di Cordova. Tuttavia, questa prima approssimazione di Ramírez de Arellano alla figura di Juan de Ochoa ha avviato il chiarimento dell'identità dell'architetto, individuando le opere principali, dalle quali ha derivato le caratteristiche ritenute proprie della sua maniera e connotative della sua produzione. Nel suo "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Cordova", parte della *Colección de documentos inéditos para la historia de España*<sup>14</sup>, Ramírez de Arellano ha contribuito a definire il profilo del maestro, con uno scrupoloso controllo della documentazione biografica. È infatti a questo autore che si deve il rinvenimento di notizie che, estratte da una nota di capitolo in cui Hernán Ruiz III, allora privo di opere, richiedeva l'affidamento di quelle che non erano state avviate da Ochoa, attestano come quest'ultimo fosse un architetto di fama e titolare della *maestría mayor* dell'episcopato all'inizio del XVII secolo. Una immagine realistica, ma con sfumature meno variate rispetto a quelle poi riscontrate nel corso del nostro studio.

Anni dopo, nel suo articolo "Artistas exhumados", nel *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*<sup>15</sup>, l'autore si rivolge di nuovo alla figura di Juan de Ochoa, offrendo un maggior numero di notizie e contratti di opere, con riferimenti bibliografici e altre informazioni biografiche che, pur avendo arricchita la conoscenza dell'artista, non sono risultate del tutto sufficienti. Forse la ragione più determinante del silenzio storiografico

---

<sup>14</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba", *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid, 1893.

<sup>15</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: "Artistas exhumados", *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1900. pp. 109-117.

in merito alla operosa vita del maestro, si deve individuare nella sua morte prematura, rispetto alla lunga vita e alla tradizione artistica del suo grande concorrente: Hernán Ruiz III, che crediamo abbia contribuito a diluire la memoria del primo, al punto che egli è stato studiato solo come architetto del Consiglio comunale e artefice della conclusione dei lavori del duomo di Cordova, senza valutare a sufficienza il suo contributo nel campo dell'architettura residenziale e delle opere di ingegneria.

In questo senso, José Valverde Madrid pubblica nel 1970 l'articolo "Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa"<sup>16</sup>: testo in cui l'autore seleziona una serie di dati estratti per lo più dall'Archivio Storico Provinciale della città, per raccontare la biografia dell'artista e la sua produzione architettonica a Cordova nell'ultimo terzo del XVI secolo. In questa occasione, Valverde Madrid pubblica, tra le altre informazioni, la data di nascita dell'architetto, testimoniata dal certificato di battesimo rinvenuto nell'Archivio della Parrocchia di El Sagrario, nel duomo di Cordova, oltre alla trascrizione letterale di alcuni contratti di opere, come il transetto e il coro del duomo o la capella maggiore della Asunción di Santaella.

Dopo questo studio, l'interesse per la figura di Juan de Ochoa è progressivamente diminuito fino ai primi anni del nostro secolo, aparendo nella maggior parte dei casi come limitato a citazioni negli studi generali su aspetti dell'architettura dell'età moderna a Cordova. Un limite superato solo in tempi recenti grazie all'articolo di Juan Luque Carrillo "Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI"<sup>17</sup>, pubblicato sulla rivista *Atenea* dell'Università di Concepción (Chile), in cui l'autore delinea puntualmente il profilo biografico e professionale dell'architetto, separando l'opera religiosa da quella civile e di ingegneria, con una notevole quantità di dati rinvenuti nell'Archivio Storico Provinciale di Cordova.

Parallelamente, sono continuati fino a tempi recenti i progressi nello studio dell'architettura del Rinascimento nella provincia e nella città di Cordova: carenti tuttavia nella pubblicistica recente che tratta generalmente delle sue principali caratteristiche.

---

<sup>16</sup> VALVERDE MADRID, J.: "Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa", *Revista Omeya*, (14), Córdoba, 1970, s/p.

<sup>17</sup> LUQUE CARRILLO, J.: "Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI", *Atenea*, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017), pp. 97-114.

Dopo gli studi sull'architettura dei professori J. Camón Aznar<sup>18</sup>, F. Chueca Goitia<sup>19</sup> e A. Bonet Correa<sup>20</sup> lo sviluppo della storia dell'arte in Spagna è stato incrementato dall'emergere negli anni 80 di molti dipartimenti universitari che, sparsi in tutta la geografia peninsulare, hanno contribuito alla conoscenza e alla divulgazione delle nuove indagini. Nel caso dell'Andalusia, alle due grandi università esistenti (Siviglia e Granada), Cordova si è ora unita con figure importanti nel loro dipartimento che hanno contribuito con nuove conoscenze alla storiografia artistica dell'area, secondo il metodo della scuola di Siviglia. A partire da questo momento non sono mancati studi in materia e le pubblicazioni su questo argomento iniziarono ad essere sempre più frequenti. Così, nel 1986, il professor Alberto Villar Movellán pubblicò il suo studio su "La arquitectura del Quinientos" della Collezione *Córdoba y su Provincia*<sup>21</sup>, in cui l'autore ha messo a punto le linee guida da seguire per approfondire lo studio del soggetto, elaborando una prima analisi della corrente rinascimentale, dividendola in fasi cronologiche, con analisi delle principali opere documentate fino ad allora.

Ci sono anche diverse tesi di laurea che riguardano aspetti specifici dell'architettura a Cordova nel XVI secolo, considerate di grande interesse per quello che possono fornire all'analisi documentaria e stilistica di opere molto specifiche. È il caso di *La arquitectura civil en el siglo XVI en Córdoba*<sup>22</sup>, discussa nel 1976 da Francisco González Luque, in cui l'autore offre un'ampia visione di Cordova e delle sue costruzioni civili, e di come hanno vissuta la evolutione dal tardo gotico al Rinascimento durante il primo terzo del XVI secolo.

Successivamente, nel 1989, il professor Fernando Marías Franco ha pubblicato il suo studio *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*<sup>23</sup>, opera fondamentale in cui l'autore propone un'analisi approfondita dell'architettura spagnola del Rinascimento, a partire dalla constatazione di un "bilinguismo" -maniera gotica e modo *a lo romano*- in cui la dialettica fra la tradizione tardo medievale e l'italianismo

---

<sup>18</sup> CAMÓN AZNAR, J.: "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI". *Summa Artis*, Vol. XVII, Madrid, 1959.

<sup>19</sup> CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española: Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, 1965.

<sup>20</sup> BONET CORREA, A.: *Morfología y ciudad: urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, 1978.

<sup>21</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: "La arquitectura del Quinientos", *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. pp. 209-233.

<sup>22</sup> GONZÁLEZ LUQUE, F.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Córdoba*. Tesi di laurea. Universidad de Sevilla, 1976.

<sup>23</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.



montante nel corso dell'epoca, si rivolge ad aspetti teorici che riflettono questa dualità, fino allo studio specifico delle principali caratteristiche architettoniche del classicismo spagnolo. Indubbiamente, è uno studio chiave per affrontare l'analisi dell'architettura del XVI secolo in Spagna, che pone le basi dello studio e fornisce le linee necessarie per comprendere le loro difficoltà.

Sempre nel 1989 V. Nieto Alcaide, Alfredo J. Morales e F. Checa Cremades pubblicarono l'opera *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*<sup>24</sup>, in cui gli autori risalgono alle origini del 'movimento' per spiegare come si sviluppa il fenomeno del Rinascimento in Spagna, analizzando il rinnovo del gotico nel processo di affermazione dei modelli italiani. Lontano dall'apparire in un ambiente segnato dalla continuità delle tradizioni artistiche, la corrente rinascimentale emerge in Andalusia in un contesto in cui le forme gotiche si erano significativamente evolute, dapprima in costruzioni isolate e sporadiche, senza ottenere una maggiore diffusione, fino alla generazione di architetti della metà del XVI secolo che ha sviluppato un linguaggio più uniforme e omogeneo, con fasi ben definite e soluzioni costruttive proprie.

Più recentemente, e a causa della crescita delle storie regionali, nel 2011 è stata pubblicata una vasta raccolta intitolata *Proyecto Andalucía*, che ha riunito più di trenta volumi incentrati sullo studio globale di antropologia, scienze naturali, geografia, letteratura, economia, storia e arte, che costituiscono l'evoluzione storica dell'Andalusia: in questa serie "los artistas andaluces y artífices del arte andaluz"<sup>25</sup> costituisce un aggiornamento delle figure principali che hanno definita l'arte andalusina e anche coloro che, essendo nativi andalusi, hanno esportato l'arte andalusina fuori dai suoi confini. Lo studio sui lapicidi del professor Pedro A. Galera Andreu, affronta la figura di Ochoa analizzandola brevemente, con un inquadramento dell'architetto di Cordova nell'ultimo terzo del XVI secolo. Accanto a queste pubblicazioni, vale la pena segnalare importanti studi su architetti e maestri *de cantería* in particolare, elaborati da studiosi qualificati come il già citato Morales Martínez<sup>26</sup>, autore di un'interessante monografia su Hernán Ruiz II, Villar Movellán, Galera Andreu stesso, Cruz Isidoro o Falcón Sánchez, e molti altri.

---

<sup>24</sup> NIETO ALCAIDE, V., MORALES MARTINEZ, A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*. Madrid, 1989.

<sup>25</sup> GALERA ANDREU, P.: "Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento", RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. XXXVII. Sevilla, 2011.

<sup>26</sup> MORALES MARTÍNEZ, A. J.: *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996.

A questo punto, è quindi opportuno chiedersi cosa resti da fare per quanto riguarda il nostro soggetto. Certamente molto, da estendere anche a molte altre personalità che ruotano intorno al nostro campo di ricerca. La conoscenza dell'architettura a Cordova è ancora insufficiente ed esistono province che devono essere studiate e analizzate, aggiornando la loro produzione architettonica. Una volta portato a termine questo compito, sarà possibile affrontare l'analisi globale dell'architettura spagnola del XVI secolo e la sua transizione all'età convenzionalmente definita barocca, unendo gli obiettivi raggiunti in ogni regione peninsulare. In questo modo, sarebbe terminata la ricostruzione di un capitolo molto importante del XVI secolo spagnolo.

Per questo motivo, il nostro studio su Juan de Ochoa e la sua architettura a Cordova alla fine del XVI secolo intende essere un altro contributo agli studi sull'architettura spagnola del Rinascimento, attraverso l'analisi della carriera artistica di un personaggio che ha ottenuta una certa notorietà, evolvendosi nell'interpretazione del rinnovamento estetico in corso.

La bibliografia esistente ha mostrato che le notizie sulle opere dell'architetto non erano abbondanti e in alcuni casi presentavano errori di collocazione archivistica e persino la scomparsa di documenti in date relativamente recenti, limitandosi a proporre solo attribuzioni, descrizioni e riferimenti indiretti all'artista e ai mecenati che hanno finanziato le costruzioni.

La maggior parte dei *maestros de cantería* cinquecenteschi attivi a Cordova era passata inosservata dai critici locali prima del nostro secolo, principalmente a causa del protagonismo attribuito alla dinastia degli Hernán Ruiz nell'arte rinascimentale in quasi tutta l'Andalusia Occidentale. In particolare, sul secondo di questo nucleo familiare si è concentrato l'interesse degli studiosi, principalmente dall'inizio del XIX secolo, eclissando il resto degli architetti che, come lui, si specializzarono nel 'taglio della pietra' e lasciarono un consistente corpus architettonico nella città.

Ci siamo quindi rivolti a un lavoro di ricerca documentaria: per espandere la conoscenza tanto di questa particolare figura, il cui "modus vivendi" potrebbe costituire un caso esemplare della vita artistica a Cordova, come anche di tutti quegli architetti contemporanei che avrebbero potuto conoscere l'artista. A questo proposito dobbiamo ricordare come la formazione dell'architetto si sia svolta insieme al padre, lo scalpellino

Martín de Ochoa, dal quale ha assimilando in modo pratico il mestiere, le tecniche costruttive, e l'uso del disegno quale strumento fondamentale della progettazione.

### **3. Metodologia**

La nostra principale fonte di informazioni è stata l'Achivio Storico-Provinciale di Cordova, ricco archivio con informazioni sulla vita della città nei secoli passati. Con il materiale qui reperito abbiamo potuto integrare le componenti note della biografia del personaggio, evidenziando i luoghi in cui ha vissuto, le persone con cui ha interagito, fossero o meno artisti, i suoi matrimoni, i figli e le opere da lui realizzate.

Per la biografia dell'artista, precedente il primo matrimonio con María de Gibaja, le principali fonti di informazione sono state l'Archivio della Parrocchia di El Sagrario del duomo di Cordova, l'archivio Storico-Provinciale, e informazioni fornite da alcune delle pubblicazioni a cui abbiamo già fatto riferimento. Altri archivi molto utili sono stati quelli del Vescovado di Cordova, quello Municipale, quello della Cattedrale e diversi archivi parrocchiali, sia del capoluogo regionale, sia delle diverse città in cui ci sono o c'erano opere dell'architetto. Lo studio si è concentrato principalmente sull'analisi dei dati ottenuti dai suddetti archivi, in particolare per gli anni fra il 1557 e il 1611.

Tematicamente, lo studio è stato strutturato in modo tripartito: la biografia, l'analisi del suo linguaggio formale e della sua traiettoria artistica, con il conclusivo catalogo delle opere. All'interno di ciascun capitolo sono state create, a loro volta, le sezioni corrispondenti, nel modo che ci è sembrato più chiaro e unitario.

Dopo il capitolo introduttivo su Cordova nel Cinquecento, si è analizzato particolarmente il rapporto dell'artista con Hernán Ruiz III: fino ad ora tralasciato dalla storiografia, che è risultato di notevole interesse. Nel capitolo dedicato al linguaggio architettonico da lui elaborato abbiamo cercato di dare una visione unitaria dell'opera, analizzandone gli elementi caratteristici e il lessico formale, per derivare dalle opere le caratteristiche principali che qualificano il suo modo di lavorare. In questo contesto, al contempo, ne abbiamo valutato l'impegno come architetto di opere religiose, spazi domestici e civili e opere di ingegneria idraulica. In ogni caso abbiamo posto in evidenza i rapporti con prodotti di architetti suoi contemporanei, così come la sua

incidenza nell'architettura nei tempi immediatamente successivi. Riguardo al rapporto con la trattatistica, abbiamo limitato lo studio -per ovvi motivi- alle fonti più probabilmente note al maestro.

Infine abbiamo realizzato il catalogo sistematico e ragionato delle opere di Juan de Ochoa, in cui si è proposto sinteticamente un esame delle caratteristiche principali di ciascuna, includendo la documentazione relativa a quelle che sono scomparse, con la bibliografia esistente su ciascuna di esse.

Tra le novità apportate dall'indagine, consideriamo molto interessante quella inerente la relazione dell'architetto con alcune personalità eccezionali della cattedrale di Cordova, così come la sua amicizia con Don Luis Gómez de Figueroa, signore della Casa di Villaseca, che è diventato dal primo momento uno dei suoi grandi amici e mecenati. Si conoscevano i suoi rapporti con alcuni canonici della cattedrale: due di loro erano stati i padrini battesimali e alla fine del secolo commissionarono la costruzione della comune cappella funeraria; inoltre, i risultati della ricerca hanno documentato come questo rapporto non fosse isolato, dal momento che i contatti con il *racionero* Pablo de Céspedes sono frequenti e intensi, specialmente dal 1590, contatti stabiliti anche con figure come i *doctores* Alfonso de Miranda e José de Alderete, l'avvocato Damián de Vargas e lo stesso vescovo Don Francisco de Reinoso, tra gli altri.

Ma senza dubbio, la relazione più interessante è quella che Ochoa ha avuto con il *cantero* Blas de Masavel: un giovane a cui trasmise il mestiere insegnandogli le tecniche di costruzione tipiche del momento, sino, durante i suoi ultimi anni di vita, a educarlo al grado di *oficial* e a nominarlo collaboratore in diverse opere, alcune delle quali legate alla cattedrale. Ochoa e Masavel divennero inoltre grandi amici, come risulta alla fine dei giorni del maestro che nel testamento indica Masavel -in una delle clausole- come esecutore per adempiere alle sue ultime volontà e saldare i debiti in sospeso.

Un altro fatto interessante, ora debitamente accertato, è il legame di Juan de Ochoa con la definizione, più che un aggiornamento, di un particolare tipo funzionale. Nei primi anni del XVII secolo l'architetto fu incaricato di costruire la prima grande *casa de comedias* costruita nella città di Cordova. L'incarico, promosso dal consiglio comunale di Cordova, pose Ochoa in prima linea nella configurazione di questo genere di edifici nella Spagna del Seicento, prima dei *corrales* di Madrid e cronologicamente precedente anche quella *casa de comedias* dell'Olivera di Valencia, sebbene dell'opera di Ochoa si

conservino attualmente solo la documentazione originale e il luogo, convertito dal 2003 nel Collegio Ufficiale di Infermieristica della città.

## CAPÍTULO I: LA CÓRDOBA DEL QUINIENTOS

La historia de la ciudad de Córdoba en el siglo XVI resulta, en determinados aspectos, un tema de suficiente relevancia pendiente de profundizar y abordar en detenimiento, dada la falta de estudios en los que se ofrezca una visión de conjunto sobre sus más variados campos y singularidades históricas. En consecuencia, esta escasez de trabajos dificulta la narración de un estudio de síntesis, donde recoger los principales matices y circunstancias que marcaron el transcurso de la centuria.

No obstante, a pesar de estas limitaciones, en el siguiente capítulo intentaremos abordar un estudio aproximado sobre la ciudad de Córdoba en el siglo XVI, momento en que vivió el arquitecto Juan de Ochoa y desarrolló su trayectoria artística, en un contexto de gran hostilidad política y cambios económicos que influyeron indudablemente en el pensamiento, arte y mentalidad de la época. Para articular este estudio nos ha sido de gran utilidad la valiosa *Colección Vázquez Venegas*, así como algunas fuentes impresas más recientes, entre las cuales destacaremos las publicaciones del historiador Juan Aranda Doncel y los estudios de los profesores José Manuel Escobar Camacho y Juan Francisco Rodríguez Neila, entre otros. Señalar la importancia de la recopilación documental llevada a cabo por el canónigo de San Hipólito resulta primordial pues, como bien es sabido, este trabajo resultó clave para aquellos historiadores cordobeses de los siglos XIX y XX que comenzaron a indagar en la historia moderna de la ciudad. Asimismo destacaremos los estudios que, sobre algunos aspectos sociológicos del siglo XVI, llevaron a cabo los profesores Antonio López Ontiveros (centrados en el desarrollo demográfico), y Bartolomé Yun Casalilla, destacando en este último caso su aportación al campo específicamente social y su desarrollo económico.

Para una mejor clasificación de la materia, hemos estructurado este capítulo en dos epígrafes; el primero, centrado en el desarrollo histórico de la centuria, donde se abordarán aspectos básicos de la ciudad y sus habitantes; su sociedad, economía y religiosidad, valorando el auge que experimentó la urbe en la primera mitad del siglo y, en contraposición, la crisis que atravesó en las décadas finales. De modo más específico, en el segundo apartado analizaremos el ambiente literario y artístico que envolvió a la ciudad, destacando principalmente la influencia de la corriente humanista italiana y su proyección en la cotidianidad y vida cordobesa del quinientos.

## 1. Del auge a la crisis: evolución de la centuria

Durante el siglo XVI Córdoba experimentó el momento culminante de su desarrollo en la Edad Moderna. La actividad urbana de sus más de 50.000 habitantes se concentró en dos núcleos fundamentales: uno, junto a la entrada principal de la ciudad, paralelo al río, ennoblecido por edificios emblemáticos de la Iglesia y la Corona; y el otro, en torno a la calle de la Feria, dotado de edificios como el Ayuntamiento, la Plaza de la Corredera o los conventos de San Pedro y San Pablo, entre otros.

Era un momento en que aún se mantenía vigente la división de la ciudad heredada del Medievo: la Villa, vieja Medina, y la Ajerquía, con 14 circunscripciones o barrios cuyos límites coincidían con los de las respectivas parroquias. En la Villa se ubicaban las collaciones de San Miguel, el Salvador, Santo Domingo, San Nicolás de la Villa, San Juan, *Omnium Sanctorum* y Santa María, mientras que en la zona baja -la Ajerquía-, se encontraban los siete barrios restantes: San Andrés, Santa Marina, San Lorenzo, Santa María Magdalena, Santiago, San Pedro y San Nicolás de la Ajerquía<sup>27</sup>. Ambas divisiones, durante la Edad Media, estaban separadas por un muro cuyo desarrollo se extendía desde la Cruz del Rastro hasta la Puerta del Rincón, comunicadas mediante una serie de callejas creadas para favorecer el tránsito peatonal. La pujanza económica que experimentó Córdoba durante la primera mitad de la centuria se concentró, sobre todo, en San Pedro, Santa María y San Nicolás de la Ajerquía. Asimismo, los forasteros que atravesaban la ciudad en dirección a Sevilla o a Castilla, pasaban por las calles de las dos últimas collaciones, motivo por el que gran parte de los mesones de la época se localizaban en la dicha zona.

La fuerte expansión demográfica protagonizada durante el quinientos contribuyó, indudablemente, a aumentar el número de viviendas. Los caseríos se apiñaron en todas las collaciones, con edificaciones prolongadas en algunos casos incluso a extramuros. La ocupación del suelo crecía de forma diaria, hasta el punto de tener que edificar en terrenos imposibilitados, tales como las proximidades de las murallas, donde la normativa legal impedía levantar inmuebles, interponiendo serias multas contra sus

---

<sup>27</sup> ESCOBAR CAMACHO, J. M.: “Notas sobre el repartimiento urbano de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 107 (1984), pp. 161-172.

actuaciones. De este modo, el concejo municipal aseguraba el buen mantenimiento de las arquitecturas defensivas.



Córdoba, 1572. Dibujo de Joris Hoefnagel para la Enciclopedia *Civitates Orbis Terrarum*. Es una vista muy somera y no muy representativa de la Córdoba del Quinientos, pero se puede apreciar en ella el antiguo trazado musulmán y cristiano medieval de la Villa, la Medina y la Ajerquía, así como en extramuros el Campo de la Verdad y la fortaleza de la Calahorra junto al viejo puente romano.

Por lo general, el trazado urbano mostraba una estructura caótica y laberíntica, fruto de la herencia medieval. Eran pues muy escasos los espacios abiertos, y muy abundantes las callejas estrechas y sin salida. A raíz del crecimiento económico de las primeras décadas del siglo, el Municipio emprendió un buen número de obras de ampliaciones en calles y barrios. Las actas capitulares conservadas en el Archivo Municipal de la ciudad informan al respecto y destacan, entre otras decisiones, “el ensanche de la calle que va desde la yglesia de Sant Nycolas a la Puerta Gallegos [...]”<sup>28</sup>, según reunión de 12 de octubre de 1575. También se puso en marcha el arreglo de las murallas y sus principales torres, proyecto al que quedará muy vinculado Juan de Ochoa, que valoró la propuesta y remitió varios informes al concejo con las principales intervenciones a realizar.

La segunda mitad de la centuria trajo consigo el embellecimiento de la urbe, mediante la colocación de varias fuentes con fines tanto decorativos, como específicamente funcionales-utilitarios, surtiendo de agua a los vecinos de las distintas collaciones. Junto a estas obras impulsadas por el Municipio, completan el panorama constructor de la

<sup>28</sup> Archivo Municipal de Córdoba (A.M.C.). Actas Capitulares, 12/10/1575, fol. 521.



época, las diferentes muestras arquitectónicas civiles y religiosas que configuraron la traza urbana e imagen de la ciudad quinientista.

Paralelamente, la trayectoria demográfica del XVI presenta unos contrastes muy acusados en el caso de Córdoba capital y su provincia. El estudio del profesor José Ignacio Fortea, basado en una compleja recopilación de censos, padrones locales y registros parroquiales, establece las líneas evolutivas que definen las distintas etapas en que se divide la centuria. Así, durante el periodo 1500-1530, se constata un claro estancamiento o, quizá en el mejor de los casos, un débil crecimiento cuyas causas parecen incidir en las malas cosechas y su repercusión en las familias dedicadas al sector económico primario.

No obstante, a partir de 1530 se inició una importante expansión demográfica prolongada hasta la década de 1580. El incremento demográfico queda recogido en las estadísticas de los padrones municipales, debiéndose este espectacular aumento a la elevada tasa de natalidad y al saldo positivo de los movimientos migratorios, hallando una importante representación de emigrantes gallegos, asturianos y leoneses que, en algunos casos, llegaron a formar importantes colonias que aportaron riqueza cultural a la población cordobesa del momento.

Nuevamente, la década de 1580 marcó una línea divisoria de un cambio de tendencia demográfica, que comenzó a vislumbrarse a partir de la peste que asoló la ciudad en 1582-83. El ritmo de la natalidad perdió fuerza y el miedo de la población, junto con las cuantiosas pérdidas, marcó el declive del anterior aumento poblacional. Esta situación y estancamiento demográfico puede entenderse, de algún modo, como el preludio de la fuerte crisis de la centuria del seiscientos, destacando su especial virulencia en los años centrales y la depresión generalizada de la población.

Con todo, el espíritu de la Edad Media seguía estando muy presente en la Córdoba del XVI, en concreto en su sociedad, dividida en rígidos estamentos caracterizados por una marcada severidad, igual que en el Antiguo Régimen. Aristocracia y clero constituían los grupos privilegiados, frente a los integrantes del pueblo, o estamento llano, donde figuraban personas con unos niveles económicos muy dispares, lo mismo que ocurría (aunque a la inversa), entre los nobles y eclesiásticos, en función de sus niveles de riquezas. Junto a estos tres estamentos básicos, completan la pirámide de la sociedad cordobesa los extranjeros y, en menor porcentaje, los marginados.

Las familias que componen la aristocracia local suman una cifra muy reducida y representan un mínimo porcentaje en el conjunto de los habitantes de la ciudad, gozando de una elevada posición adquirida por sus recursos económicos, que les convertían en verdaderos patrocinadores de obras pías y caritativas con las que colaboraban en el plano espiritual: aportaban bienes para la dotación de fiestas religiosas, ayudaban económicamente en la fundación de conventos, etc.

Este poder económico quedaba además reforzado con el político, ya que los miembros de la aristocracia monopolizaban las veinticuatrías del cabildo municipal, jugando un papel muy activo en el control de la vida local y actuando en beneficio propio para salvaguardar sus intereses. Éstos eran los hijosdalgos que, careciendo de señoríos y sin pertenecer a ninguna orden, participaban de lleno en el gobierno municipal, gozando de unos crecidos ingresos que reportaban sus propiedades rústicas y urbanas.

Un peldaño más bajo en la escala nobiliaria ocupaban los caballeros pertenecientes a órdenes militares. La concesión de hábitos experimentó un importante incremento a finales de la centuria y durante toda la primera mitad del siglo siguiente, debiéndose nuevamente este hecho a las dificultades por las que atravesaban las arcas reales en estas décadas. El porcentaje más alto de nobles que poseían esta distinción, correspondía a aquellas familias que poseían el hábito de la Orden de Santiago, sin duda la orden de mayor prestigio debido al reducido número de concesiones. La orden de Calatrava también ocupaba un lugar destacado, mientras que la de Alcántara representaba el porcentaje menos relevante.

El otro estamento privilegiado era el clero, grupo que durante todo el siglo XVI aumentó sus efectivos humanos, aunque realmente su porcentaje en la población cordobesa era muy bajo. En el seno del clero secular se podían distinguir dos grandes categorías, en función del volumen de los bienes e ingresos particulares: el primer grupo englobaba a los titulares de la Diócesis y a los capitulares. Estos niveles de riquezas, salvo casos excepcionales, descendían sensiblemente en párrocos, coadjutores, beneficiados y capellanes. No obstante, el Obispado de Córdoba fue sin duda uno de los más importantes de toda España por el valor de sus rentas anuales, que ascendían a unos 40.000-50.000 ducados aproximadamente, según estudio del profesor Aranda Doncel<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> ARANDA DONDEL, J.: *La época moderna (1517-1808)*. Córdoba, 1984, p. 42.

Estas rentas solían estar gravadas con una serie de pensiones que gozaban determinados clérigos a título particular, o bien aquellas diócesis más pobres, destinando una parte de los ingresos a servicios económicos y donativos a la monarquía, construcción y reparación de los templos, fundación de obras pías y limosnas a los pobres en tiempos de carestía. De este modo, las obras dirigidas por Juan de Ochoa en el crucero y coro de la Catedral, ocasionaron grandes gastos y, junto al socorro de los más desfavorecidos en estos años de continuas epidemias, llegaron a consumir prácticamente las rentas de los años 1597-1603<sup>30</sup>.

Se conocen con bastante precisión los bienes y el estado de las arcas episcopales a mediados del siglo XVI, momento en que las rentas alcanzaron unos niveles muy elevados, como certifican los prolijos inventarios redactados por funcionarios reales a la muerte de don Leopoldo de Austria en 1557, donde se recogen elevadísimas sumas de dinero destinadas a las obras del Palacio Episcopal, a la residencia de recreo de la Alameda del Obispo, a las labores de agricultura y ganadería y, por último, a la jurisdicción de la villa de Fuente Obejuna, en favor del prelado<sup>31</sup>.

Las sustanciosas rentas de la Diócesis de Córdoba constituyeron un singular atractivo con el que se premiaba a personas de alta clase, carentes de méritos propios o con una dilatada carrera eclesiástica. El ejemplo más llamativo lo tenemos en don Leopoldo de Austria, nombrado titular de la silla de Osio en virtud de su parentesco con el emperador Carlos. Caso similar fue el del dominico fray Juan de Toledo, elegido directamente sin haber regentado otros obispados, lo mismo que ocurrió con el hijo del Marqués de Villena, don Francisco Pacheco, que solo había tenido con anterioridad una prebenda de canónigo en Jaén. Pero por lo general, las personas nombradas para regir la Diócesis de Córdoba, tenían acumulada una gran experiencia al frente de obispados más modestos, o bien habían prestado servicios en organismos estatales, realizando toda una brillante labor al servicio de la mesa capitular y manteniendo su prestigio a nivel peninsular.

Era, pues, el cabildo catedralicio cordobés uno de los más importantes de todos los reinos peninsulares. Los estatutos elaborados en 1577 por el obispo fray Bernardo de Fresneda, aluden expresamente a los miembros que se repartían los 58 beneficios

---

<sup>30</sup> *Ídem.* p. 43.

<sup>31</sup> *Ibíd.*

existentes, destacando las ocho dignidades que figuraban a la cabeza: deán, arcediano de Córdoba, maestrescuela, arcediano de Castro, chantre, arcediano de Pedroche, tesorero y prior. Había 20 canonjías, una destinada al mantenimiento del tribunal del Santo Oficio, 10 raciones y 20 medias raciones. Asimismo se contabilizaban 12 capellanes de la veintena que tenían la misión de cantar en el coro y colaborar en los servicios del culto.

Los integrantes del clero regular arrojaban unas cifras muy superiores a las del secular. Junto a las fundaciones de época medieval, en el XVI se crearon nuevas comunidades localizadas tanto en el interior, como en los alrededores del recinto urbano, muchas de ellas protegidas por los prelados o con ayudas económicas de la nobleza. Con todo, a principios del quinientos, figuraban en la ciudad varias órdenes masculinas: los dominicos, con los conventos de san Pablo y el de *Scala Coeli*; los franciscanos, asentados en el convento de san Pedro el Real, y los Recoletos de la misma Orden, en san Francisco de la Arruzafa. Los de la Orden Tercera de san Francisco se hallaban en muy precarias circunstancias a las afueras de la ciudad, hasta que a comienzos del XVII se trasladaron al convento de Madre de Dios<sup>32</sup>. También estaban presentes los mercedarios, agustinos, jerónimos y trinitarios. En esta última comunidad profesó en 1600 Luis, hijo primogénito de Juan de Ochoa.

Del mismo modo encontramos, repartidas por toda la ciudad, varias órdenes femeninas que habitaban un total de nueve conventos. Las franciscanas tenían cuatro: santa Clara, Santa Cruz, santa Inés y santa Isabel de los Ángeles. Les siguen las dominicas, con tres: Santa María de Gracia, Regina y santa Catalina que, en 1588, al trasladarse a un nuevo emplazamiento, cambió de advocación y se le dio el título de Jesús Crucificado. Finalmente las religiosas jerónimas, las benitas y bernardas ocupaban los conventos de santa Marta y Santa María de las Dueñas respectivamente. A estas fundaciones, se sumaron nuevas comunidades a lo largo de toda la centuria. Las religiosas agustinas fundaron en el barrio de san Lorenzo y, años después, habitaron en el convento de Santa María de las Nieves. Las de san Francisco de Paula se localizaban en la calle de Jesús y María, y las carmelitas descalzas en la de Santa Ana. Para estas dos últimas comunidades, Juan de Ochoa realizó una serie de obras y reparaciones durante el

---

<sup>32</sup> Sobre este tema véase: DOBADO FERNÁNDEZ, J. e YLLESCAS ORTÍZ, M.: *Córdoba: ciudad conventual* (catálogo de la Exposición). Córdoba, 2014.

tránsito del siglo XVI al XVII. Al mismo tiempo, las benitas y bernardas aumentaron el número de casas: Encarnación Alta y Concepción<sup>33</sup>.

Pero a pesar de todo, el grueso de la población cordobesa lo formaba el denominado estado llano, con niveles socioeconómicos muy dispares. Mercaderes, funcionarios, labradores, artesanos y miembros de profesiones liberales, representaban un nutrido número dentro del estamento. Estos últimos eran quizá los más valorados dentro del grupo, e incluía por un lado los hombres de leyes -abogados, procuradores, notarios y escribanos- y los que desempeñaban actividades ligadas a la sanidad, tales como médicos, cirujanos y boticarios.

También en el conjunto de la población cordobesa quinientista hay que destacar la presencia de extranjeros. De todos ellos, los portugueses formaron sin duda la colonia más numerosa, a tenor de la información proporcionada en los registros matrimoniales en las distintas parroquias. En términos numéricos les siguen los franceses, italianos y muy pocos flamencos, todos ellos trabajando en ocupaciones muy dispares y en condiciones también muy desiguales.

Por último, las minorías marginadas deben su existencia a la habitual práctica de la mendicidad en las calles cuando las necesidades económicas eran de extrema exigencia. Estos efectivos marginados eran fundamentalmente los gitanos y los esclavos, para quienes la situación era realmente amarga en épocas de carestía, hambre y epidemias. Junto a este sector verdaderamente necesitado, señala el profesor Aranda Doncel la presencia de un buen número de pícaros y truhanes, de quienes la literatura picaresca del Siglo de Oro Español aporta innumerables anécdotas en el caso de Córdoba<sup>34</sup>. Éstos actuaban frecuentemente en los barrios de mayor vitalidad económica, siendo lugares predilectos las plazas del Potro y de la Corredera<sup>35</sup>.

Pero sin duda, el aspecto más dispar y que mejor caracteriza a la sociedad cordobesa del siglo XVI es el económico, analizado en detalle por el profesor José Ignacio Fortea. A grandes rasgos podríamos señalar distintas fases que marcaron las pautas generales de

---

<sup>33</sup> OLMEDO SÁNCHEZ, Y.: “Los conventos femeninos en la evolución de la trama urbana de Córdoba”, en: *Actas del Congreso: La Clausura femenina en España* (coord. Francisco Javier Campos). T. 1, 2004, pp. 269-292.

<sup>34</sup> ARANDA DONCEL, J.: “La esclavitud en Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: *Córdoba. Apuntes para su historia*. Córdoba, 1981. pp. 149-170.

<sup>35</sup> ORTIZ JUÁREZ, J. M.: “Córdoba y los cordobeses en la literatura picaresca del Siglo de Oro”, en: *Anales del Instituto Nacional de Bachillerato Luis de Góngora*, 3 (1972), pp. 79-90.

su evolución: en el primer tercio tuvo lugar un tímido despegue que, consolidado con los años, se detuvo en las últimas décadas de la centuria. Así, los últimos años del quinientos presentan una situación bastante delicada, considerada por muchos analistas e historiadores el germen de la gran crisis que caracterizó todo el transcurso de la centuria siguiente.

Por tanto, a pesar de los múltiples y graves problemas, los inicios de la Edad Moderna en la ciudad de Córdoba quedaron marcados por un claro periodo de experimentación económica, coincidiendo con un momento en que, según Yun Casalilla, se produjo una intensa crisis de subsistencia con su consecuente conflictividad social<sup>36</sup>.

Este impulso económico se debió en parte a la potenciación agropecuaria. De un lado, la superficie dedicada a cultivos aumentó, especialmente el de la vid; y de otro, tuvo lugar un proceso de adhesamiento que supuso un incremento de las zonas dedicadas a pastos. Córdoba se presenta, pues, como una aglomeración rural apoyada en el sector primario como pilar fundamental de su economía, destacando también las actividades mercantiles y artesanales de larga tradición bajomedieval, obteniendo el artesanado un peso indiscutible frente a las actividades de mercado, quedando constituida de este modo la base de la expansión de la que hablamos.

Aparte de esta capacidad de superación económica, la vitalidad de los gremios en las primeras décadas del quinientos también quedó manifestada, como certifica la proliferación de ordenanzas que dotaban por vez primera, de una normativa legal a los distintos oficios, destacando el papel trascendental que en este sentido desempeñó la industria textil de paños y seda, seguida de la importancia del cuero y metal<sup>37</sup>.

Paralelamente, la industria del cuero presenta un desarrollo bien patente en la economía, sobre todo los cordobanes y guadamecés, que gozaron de un extraordinario prestigio tanto nacional, como internacional. Los primeros, dada su duración y flexibilidad, fueron empleados con fines prácticos: calzado, bancos, sillones, arcones y otras piezas de mobiliario de la época. Los guadamecés, en cambio, se labran en pieles de ovino curtidas y se decoran con aplicaciones doradas y policromadas, utilizándose en palacios

---

<sup>36</sup> YUN CASALILLA, B.: *Crisis de subsistencias y conflictividad social en Córdoba a principios del siglo XVI: una ciudad andaluza en los comienzos de la Modernidad*. Córdoba, 1980. p. 34.

<sup>37</sup> FORTEA PÉREZ, J. I.: "La industria textil en el contexto general de la economía cordobesa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII: una reactivación fallida", en: *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía*. T. 1: Andalucía Moderna. Córdoba, 1983. pp. 443-465.

y construcciones civiles para cortinas, alfombras y cubrir las paredes. También estaban presentes en las iglesias, figurando en retablos, frontales de altar y doseles de cuero pintados.

La producción del guadamecí quedó reglamentada con las ordenanzas de 1501, reformadas en 1528 para combatir los fraudes y falsificaciones que amenazaban el prestigio y seguridad de la tradición artesanal. Precisamente por la seriedad con que se trató el contenido, el guadamecí gozó de un elevado protagonismo dentro de la industria quinientista cordobesa, extendiéndose incluso a las primeras décadas del XVII, según estudió Alors Bersabé<sup>38</sup>.

Otro de los sectores artesanales que contribuyeron a la expansión económica del XVI fue el del metal, destacando especialmente los trabajos de platería, impulsados felizmente por la excelente acogida de sus manufacturas. Las aportaciones realizadas sobre la platería cordobesa se ocuparon, sobre todo, de las grandes obras maestras que, por lo general, son piezas de orfebrería religiosa que encierran un interesante valor artístico. Sin embargo, la producción de joyas alcanzó un considerable volumen y constituyó la base de los trabajos hechos por los orífices.

Gracias a la relación de plateros inscritos en la Congregación de san Eloy, se pueden extraer ciertos datos que nos informan de los niveles de ocupación en el sector. Si bien el registro como hermanos de la susodicha cofradía gremial no era obligatorio, seguramente un alto porcentaje de artesanos dedicados a este sector, formaría parte de ella. Entre 1586 y 1600 se incorporan 22 miembros a los 114 que constituían en aquel momento la Congregación<sup>39</sup>. Aparte de sus obligaciones religiosas, el gremio de plateros de san Eloy era una institución defensora a ultranza de los intereses económicos y prestigio de los orfebres afincados en la ciudad de Córdoba, unidos por un fuerte espíritu de hermandad, solidarizándose ante cualquier medida municipal que fuera en contra del ejercicio profesional<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Sobre este tema véase: ALORS BERSABÉ, M. T.: *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por el prof. Fernando Moreno Cuadro. Córdoba, 2012.

<sup>39</sup> ORTIZ JUÁREZ, D.: “El libro registro de hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 93 (1973), pp. 71-116.

<sup>40</sup> MERINO CASTEJÓN, M.: “Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 26 (1930), pp. 57-86.

Junto a estas actividades reseñadas, la Córdoba del siglo XVI albergó un voluminoso contingente de artesanos que desempeñaban los más variados oficios. Sin embargo el sector secundario tenía sus pilares básicos en la producción textil, cuero y metal que, a la vez, nutrían un intenso comercio, destacándose el de las sedas y paños, con interesantes exportaciones a Portugal y una actividad menos relevante a nivel europeo, salvo en el caso de los envíos de materia prima -lanas- a Flandes e Italia<sup>41</sup>.

Los cordobanes y guadamecés también se exportaban a los mismos ámbitos territoriales, con la peculiaridad de que la demanda nacional y europea era en este caso mayor. La nobleza andaluza acudía a Córdoba para contratar la decoración de sus mansiones, concertándose igualmente obras con Italia, Francia y, en menor medida, el Nuevo Mundo. De hecho, muchas piezas de guadamecés se enviaron a lo largo de todo el siglo XVI para decorar las estancias vaticanas, al igual que se tienen documentadas otras muchas exportaciones al centro de Europa.

Por supuesto, estas actividades mercantiles y artesanales fueron las que mejor definieron la expansión económica de Córdoba a lo largo del quinientos, aunque no se puede obviar el papel jugado por el sector agropecuario en este momento.

En líneas generales, la producción agrícola debió experimentar un incremento considerable a juzgar por la intensidad del proceso roturador que, a la vez, guarda una estrecha relación con la trayectoria demográfica. El aumento de la superficie cultivada provocó serios abusos, ya que masivamente se empezaron a ocupar tierras baldías, con numerosos cortijos dedicados, en la zona de la Campiña, al cultivo del cereal y del olivo. La mayoría de los grandes propietarios pertenecían a las familias de la aristocracia local y del clero. Tanto el Cabildo catedralicio, como las órdenes religiosas, poseían extensas superficies, reservando un pequeño porcentaje a los mercaderes y a diversas profesiones liberales.

En conclusión, los distintos sectores de la economía cordobesa muestran una vitalidad que reflejan su expansión constatada a lo largo de toda la centuria del XVI. Sin embargo, en las dos últimas décadas de la centuria, la brillante trayectoria quedó truncada. A partir de la década de 1580 comenzaron a aparecer claros síntomas de un cambio de tendencia que preludió la acusada crisis desatada en el seiscientos. La

---

<sup>41</sup> FORTEA PÉREZ, J. I.: *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*. Córdoba, 1981. pp. 399-406.



boyante industria textil entró en una acentuada fase de postración. La platería, por su parte, atravesaba una etapa difícil, a juzgar por el brusco descenso del número de orfebres inscritos en la Congregación de san Eloy. El tráfico mercantil comenzó igualmente a decaer, apareciendo un profundo malestar entre los propietarios y, por toda esta serie de circunstancias, el abastecimiento a la ciudad presentó serios problemas. En definitiva un panorama desalentador que afectaba, con mayor o menor intensidad, a la mayoría de las actividades.

Esta situación se agravó aún más con el proceso inflacionista que provocó una fuerte subida de los precios, afectando incluso de forma directa en los artículos de primera necesidad y más demandados por los vecinos. La centuria se despidió sin signos aparentes de recuperación cuando, ya en el XVII, la decadencia general comenzó a ser más acusada y violenta, incidiendo en cada uno de los sectores económicos, apreciándose una efímera recuperación en el primer tercio del XVII, pero que sucumbió nuevamente a mediados de la centuria.

Finalmente, cerraremos este epígrafe con uno de los factores que cobraron un mayor protagonismo y participación activa en todos los aspectos de la sociedad quinientista de la época: el religioso, extendiéndose su proyección a las distintas capas sociales y grupos estamentales.

De entrada, se ha de destacar cómo las distintas etapas del cristiano del siglo XVI, quedaban todas controladas por la Iglesia, desde que recibía el sacramento del bautismo, hasta la administración de la extrema unción. La vigilancia ejercida por esta institución no significaba en modo alguno la manifestación de sentimientos ficticios, puesto que la mayoría de la población se identificaba plenamente con la ideología católica.

Al respecto, el Concilio de Trento representó una nueva orientación. Por un lado, aparecieron nuevos aires renovadores y, por otro, quedó definida una actitud frente a la cuestión protestante. Desde mediados del siglo, Córdoba vivió ciertos intentos de transformación, relacionados directamente con la fructífera labor evangelizadora de san Juan de Ávila, el paso fugaz de santa Teresa de Jesús y la creación del Colegio-Seminario de San Pelagio<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, D.: “San Juan de Ávila, Apóstol de Andalucía”, en: ARANDA DONCEL J. y LLAMAS VELA, A. (eds.): *Actas del Congreso Internacional: San Juan de Ávila, doctor de la Iglesia*. Córdoba, 2013. pp. 591-596.

El fenómeno religioso alcanzó en Córdoba altas cotas, donde se ofrecían numerosas pruebas de un fervor vibrante que nos permiten profundizar en la mentalidad de sus habitantes. Parroquias, conventos, ermitas y hospitales ofrecían cobijo a innumerables hermandades y cofradías fundadas en honor de las más variadas advocaciones, destacando entre ellas las dedicadas al Santísimo Sacramento y a las Ánimas del Purgatorio. Un elevado porcentaje de la población formaba parte de ellas, agrupando algunas a miembros de un mismo gremio u oficio: zapateros, sastres, carpinteros, plateros, etc. Otras, incluso, se hallaban reservadas a personas con limitaciones físicas, caso de los ciegos.

Los fines y actividades ofrecían una gran variedad. Aparte de las obligaciones estrictamente religiosas, llevaban a cabo grandes obras de caridad, tales como socorrer y ayudar a los miembros de los respectivos gremios, asistir y dar sepultura a los ajusticiados, etc., destacando cada una por matices muy singulares y actitudes piadosas. Las cofradías penitenciales alcanzaron una gran difusión, tanto en la capital como en sus principales pueblos, fundándose bajo diversas advocaciones relacionadas con la Pasión, destacando las relacionadas con la Vera Cruz y Jesús Nazareno.

Quizá de manera más popular, en las primeras décadas del siglo XVI, surgió una intensa devoción a la Virgen de Villaviciosa, venerada entonces en una pequeña ermita próxima al término de Espiel y en torno a la cual se fundó, en 1665, la actual localidad de Villaviciosa. El fervor de los cordobeses a Nuestra Señora de Villaviciosa estuvo en pleno auge en el siglo XVI, como se demuestra en los frecuentes traslados de la imagen a la ciudad, con el fin de implorar su patrocinio en épocas calamitosas, sequías o enfermedades.

Casualmente, el hallazgo de las reliquias de los santos mártires cordobeses en 1575 en la parroquia de san Pedro, intensificó el ambiente devocional en todas las capas de la sociedad y amplió el repertorio de santos cordobeses que murieron en épocas romana y mozárabe por su fe en Cristo. Inmediatamente el obispo fray Bernardo de Fresneda inició los trámites pertinentes para certificar la autenticidad, o falsedad, de los restos óseos hallados, y para ello contó con el asesoramiento del cordobés Ambrosio de Morales, cronista, erudito y gran experto en materia de reliquias, quien informó

positivamente sobre el hallazgo. Por ende, el prelado los convirtió en objeto de veneración y así lo refrendó en el Concilio Provincial de Toledo del año 1583<sup>43</sup>.

También la tradición cordobesa del XVI rindió culto al arcángel san Rafael, sobre todo a partir de la piadosa leyenda de su aparición en 1578 al sacerdote Andrés de Roelas. No obstante fue en la centuria siguiente, con ocasión de la peste de 1649, cuando la figura de san Rafael cobró un verdadero protagonismo. Las masas fervorosas suplicaban al Arcángel su protección en tiempos de crisis, reflejándose además la devoción en las artes plásticas que, a la vez, actuaban de canales difusores ante el estado llano, iletrado en su mayoría.

Pero la religiosidad cordobesa también quedó proyectada en otras devociones menos relevantes, aunque bastante numerosas en términos numéricos. En primer lugar, destacan los santos Acisclo y Victoria, patronos de la ciudad, cuyo sepulcro se veneraba en el convento de los Santos Mártires, hasta que el hallazgo de las reliquias de los mártires sacó a la luz nuevos restos y puso de entredicho la autenticidad de los conservados en el antiguo monasterio. Aún así, la devoción a ambos santos no desapareció. Junto a esta pareja de mártires de época romana, encontramos otro grupo de santos que despertaron un intenso fervor y que, con motivo de las grandes epidemias que azotaron la ciudad durante el XVII, aumentaron su devoción popular, caso de san Nicolás de Tolentino, san Sebastián o san Roque.

Finalmente frente a la exaltación del sacramento de la Eucaristía, el tema de la Concepción de la Virgen María suscitó verdaderas polémicas entre dominicos y miembros de otras órdenes religiosas y del cabildo catedralicio. Aún así las fiestas del Corpus Christi, de origen medieval, lograron su máximo esplendor a partir del Concilio de Trento, celebrándose con una procesión de gran boato y vistosidad, con la magnífica custodia de Enrique de Arfe, acompañada normalmente de numerosos gitanos que animaban el espectáculo con sus danzas, vestimentas coloridas, músicas, cantes y demás manifestaciones folklóricas<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Córdoba, 1778, p. 484.

<sup>44</sup> ARANDA DONCEL, J.: “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 98 (1879), pp. 173-194.

## 2. El ambiente literario y artístico

Incorporada a la corriente renacentista hacia los comedios del siglo XVI, la ciudad de Córdoba participó activamente en la literatura y desarrollo cultural del movimiento humanista originado en la Florencia del siglo XV, que se difundió rápidamente por los principales países europeos y tierras colonizadas por la corona hispana al otro lado del Atlántico. En el caso de Córdoba, destacaron tres interesantes figuras que lograron alcanzar una sobrada proyección nacional, y cuyas aportaciones marcaron un referente en la evolución de la literatura cordobesa quinientista. Nos estamos refiriendo a Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), Fernán Pérez de Oliva (1494-1531) y Ambrosio de Morales (1513-1591) quienes, junto a Pablo de Céspedes en un peldaño inferior, protagonizaron por tanto el devenir literario de la ciudad.

Oculto su relieve por la imagen de la polémica con fray Bartolomé de las Casas, en relación a la legitimidad de la conquista del Nuevo Mundo y el derecho real de someter a los indios americanos, la figura de Juan Ginés de Sepúlveda quizá no ha recibido de la crítica todo el estudio que merece, al tratarse de una de las personalidades españolas del modelo italiano de humanista consagrado desde los cancilleres florentinos Coluccio Salutati y Giannozzo Manetti<sup>45</sup>. Alumno de la Universidad de Bolonia y humanista en la corte papal, unió a su vinculación italiana el empleo de la lengua latina, en la que recuperó toda la pureza y propiedades de los modelos clásicos, además de una fundamental dimensión política, donde las letras quedaban al servicio de su príncipe, el emperador. Sepúlveda estuvo inmerso en todos los problemas y cuestiones determinantes de su tiempo: la educación del príncipe Felipe, la depuración de los textos evangélicos en una época en que constituían la base de una disensión religiosa, la problemática suscitada por la Colonización, el desarrollo del Concilio de Trento y su enfrentamiento luterano, la amenaza turca y todos los problemas intelectuales que sacudieron a la cultura de la primera mitad del XVI<sup>46</sup>.

Su vida ha de encuadrarse dentro del Primer Renacimiento en España, cuyo espíritu asumió íntegramente. Nacido en Pozoblanco en 1490, inició en Córdoba sus estudios de

---

<sup>45</sup> SEPÚLVEDA, J. G. de: *Historia del Nuevo Mundo*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verguer. Madrid, 1987.

<sup>46</sup> FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A.: *La guerra en el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid, 2007. p. 47.

Gramática y Humanidades, para trasladarse después a la Universidad de Alcalá de Henares y al Colegio de Sigüenza, donde adquirió un profundo conocimiento de la lengua griega. En 1515 pasó al Colegio de San Clemente de los españoles en Bolonia, de cuyo fundador, el Cardenal Gil de Albornoz, escribió más tarde una biografía en la más pura tradición renacentista. Allí obtuvo los grados de Doctor en Artes y en Teología y se relacionó con ilustres compañeros, como el propio Julio de Médicis, quien le encargó algunas traducciones de Aristóteles. Hasta el final de su vida, mantuvo constante relación con su villa natal, donde hacía realidad la vida retirada del ideal bucólico del Renacimiento. Allí precisamente, en la Parroquia de Santa Catalina, fue enterrado en 1573, según expresó en su testamento<sup>47</sup>.

Como la mayoría de los humanistas, su obra, abundante y dispersa, abarcó los más diversos campos, desde el derecho a la teología, con obras de sumo interés como *Del matrimonio y las dispensas* (Roma, 1531), y *Del testimonio y los testigos* (Valladolid, 1538), ambas de contenido jurídico-político. Típicamente humanista es su importante y estudiado *Epistolario*, aunque donde destacó especialmente fue en su faceta historiográfica. Tras su *Historia del Cardenal Albornoz*, Sepúlveda justificó su cargo de cronista real con su *Crónica de Carlos V*, la *Crónica de Felipe II* y la *Crónica de las hazañas de los españoles en el Nuevo Mundo y México*, última aportación del autor al tema indiano.

A diferencia de otros humanistas españoles, destaca en Sepúlveda el uso exclusivo del latín como lengua literaria, debido a su pertenencia a toda una generación de humanistas y al propio carácter de sus obras, concebidas fundamentalmente como una reivindicación de la política española, que encontraba en el latín, como “lingua franca”, el mejor cauce para su difusión universal.

Paralelamente, el maestro Fernán Pérez de Oliva supo trazar con la línea de su perfil, una figura indiscutible y emblemática del renacimiento español. Nacido en Córdoba en 1494, estudió Gramática y, a los 14 años, se trasladó a Salamanca para continuar tres años de Artes y Humanidades, hasta que marchó a la recién fundada Universidad de Alcalá y, en 1512, a la Sorbona, donde inició un largo periplo europeo de 12 años.

---

<sup>47</sup> BENEYTO, J.: *Ginés de Sepúlveda: humanista y soldado*. Madrid, 1944, p. 72.

Su obra quedó marcada por dos ideas fundamentales: la idea central de la defensa de la dignidad de la lengua castellana, por un lado, y por otro la casi nula difusión editorial durante la vida del autor y toda la primera mitad del quinientos. Salvo el prólogo laudatorio y la adaptación de la comedia plautina, Oliva no llevó a imprenta más que *La venganza de Agamenón* (Burgos, 1528) y, años antes, durante su primera estancia en París, *Dialogus inter Siliceum, Arithmeticam et Famam*, una curiosa obra escrita en términos a la vez latinos y españoles, que ofreció como prólogo al *Ars Arithmetica* (París, 1514), de su maestro Juan Martínez Silíceo.

La otra gran faceta de su producción fue el teatro, presentado con una serie de características que lo connotan como dirigido a un público culto, desde su específica vinculación universitaria, hasta los propios modelos elegidos. Hay que mencionar su carácter de adaptaciones de textos reconocidos, el lenguaje alejado de toda pretensión de verosimilitud realista y de toda nota de color popular, la acción perfectamente codificada por los esquemas clásicos, los personajes extraños a la realidad vital española y sobre todo, la defensa de la lengua castellana, factor humanista colocado por encima de la estructura dramática y los valores teatrales. Sin embargo, más que de un intento de confinar entre un reducido público culto las excelencias del arte escénico, se trataba de un intento de hacer cada vez más culto al público receptor, lo que fracasó ante el empuje de la “comedia nueva” de Lope de Vega y el absolutismo popularista que le sirvió de sustento ideológico<sup>48</sup>.

Por otro lado, quizá por su mayor índice de proyección historiográfica, ha de destacarse la conocida figura de Ambrosio de Morales, hijo del humanista Antonio de Morales y de Mencía de Oliva. Nacido en Córdoba en 1513, adquirió sus primeras nociones de Gramática junto a Alonso Fernández de Argote, abuelo paterno de Luis de Góngora. Junto a su tío, Fernán Pérez de Oliva, marchó a la Universidad de Salamanca y, a la muerte de éste, regresó a Córdoba e ingresó en el monasterio de san Jerónimo de Valparaíso. Tras su exclaustación, se marchó a la joven y pujante Universidad de Alcalá, donde alcanzó la cátedra de Retórica y sirviendo como maestro particular a personajes de la talla de Pablo de Céspedes, Alejandro Farnesio, Diego de Vergara y el propio Juan de Austria<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> RUIZ PÉREZ, P.: *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*. Córdoba, 2008, p. 67.

<sup>49</sup> REDEL Y AGUILAR, E.: *Ambrosio de Morales: estudio biográfico*. Córdoba, 1908, p. 39.

En 1563 fue nombrado cronista real e inició su redacción de la obra *Antigüedades de España*<sup>50</sup>, obra de gran carácter arqueológico paralela a la que escribiera Antonio de Nebrija con el mismo título, debiéndose a éste la introducción en España de muchos elementos renacentistas, entre ellos la pasión por la arqueología y el método científico de su desarrollo.

De forma paralela, la gran atracción ejercida por la historia entre los mejores prosistas del XVI se debió a un impulso de doble raíz, la misma que movió las grandes realizaciones españolas del siglo, el doble plano de la realidad y la ficción, de la vida y la literatura. Entre el patriotismo y la perceptiva literaria, veracidad y belleza o utilidad y dulzura, se remite el concepto de la historia a los parámetros horacianos que rigieron la estética renacentista, presentando la historia en el ambiguo terreno situado entre el género literario y la disciplina científica<sup>51</sup>.

Concluido en 1583 el cuarto y último volumen de su *Crónica*, la postrera realización de Morales y una de las de mayor trascendencia fue la publicación de las *Obras* de su tío Fernán Pérez de Oliva, en las que trabajó de 1582 a 1585. En su edición, Morales no solo recopiló la práctica totalidad de la obra dispersa de Oliva, sino que dio a conocer obras inéditas en vida del autor y aún en el momento de la impresión, 1586, actuando además con un criterio editor riguroso e inteligente, descubriendo y poniendo de relieve las claves interpretativas que requería la obra de su tío. Finalmente, tal como él deseó, murió en el hospital de san Sebastián de la ciudad el día 21 de septiembre de 1591, dejando tras de sí una obra verdaderamente abundante y fecunda<sup>52</sup>.

Esta expresión historiográfica alcanzada en los citados Sepúlveda, Pérez de Oliva y Morales, propició el feliz desarrollo de la literatura en Córdoba durante el siglo XVI. Pero también este nivel literario tuvo como contrapartida el hecho de que su luz oscureció a otros literatos cordobeses coetáneos, prosistas sobre todo, postergándolos a un plano secundario, caso de Juan Rufo (1547-1620), Luis Carrillo y Sotomayor (1582-1610) o incluso el propio Pablo de Céspedes (1538-1608), más conocido por su carrera eclesiástica y perfil artístico, al que estudiaremos seguidamente en su faceta de pintor.

---

<sup>50</sup> Véase: MORALES, A. de: *Las antigüedades de las ciudades de España: que van nombradas en la Corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*. Alcalá de Henares, 1575.

<sup>51</sup> REDEL Y AGUILAR, E.: *Ambrosio de Morales...* p. 45.

<sup>52</sup> *Ídem*. p. 41.

El estudio del ambiente artístico en la Córdoba del XVI ofrece, al igual que el literario, variadas y muy singulares muestras, muchas de ellas concentradas en la capital, con una proyección muy valorada a nivel peninsular, ofreciendo una visión de conjunto muy propia y autóctona de la corriente renacentista.

Bien es verdad que los patentes contrastes provocados por la situación económica a lo largo de la centuria, repercutieron notablemente y, por razones obvias, tuvieron una especial incidencia en la arquitectura. Por tanto la expansión del quinientos, sobre todo durante las décadas centrales, conllevó una potenciación de las construcciones frente a la regresión constatada en el siglo siguiente, motivada por la crisis.

Sin embargo, en el resto de las manifestaciones artísticas la relación causa-efecto no se dio de forma tan notoria e incluso llegó a coincidir con un florecimiento originado, precisamente, a raíz del estancamiento económico. Un ejemplo significativo lo tenemos en el potente foco pictórico que surgió en el seiscientos, auspiciado por la fuerte demanda de obras de tema religioso patrocinadas por la Iglesia.

Una de las peculiaridades del panorama artístico cordobés del XVI radicó indudablemente en la gran importancia que tuvieron las artes industriales, también denominadas menores o aplicadas. En concreto, la orfebrería y la producción del guadamecí cobraron un protagonismo especial que llegó incluso a desbordar los límites estrictamente locales, conociéndose su producción a nivel tanto nacional, como internacional.

En el terreno de la arquitectura, se ha de destacar cómo tanto la religiosa, como la civil, han dejado obras de gran significación en el marco urbano. Las reformas de los antiguos templos parroquiales, la edificación de conventos destinados a albergar a las diferentes comunidades instaladas en la ciudad, la ejecución de los proyectos municipales y las monumentales mansiones erigidas por las familias nobiliarias, dieron lugar a un variado elenco de intensa actividad constructiva en el quinientos<sup>53</sup>.

La demanda de trabajo de cantero, pues la acepción de arquitecto no existía aún en el XVI, siempre corrió paralela al número de alarifes ocupados, quienes pugnaban por alcanzar el puesto de maestro mayor en algunas de las tres instituciones que tenían

---

<sup>53</sup> NIETO ALCAIDE, V., MORALES A. J. y CHECA CREMADES, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 1993. p. 164.



habilitada una plaza para tal objeto; los dos cabildos (municipal y catedralicio) y el Obispado. El desempeño de estos cargos representaba la percepción de unos ingresos estables, así como la posibilidad de llevar a cabo proyectos de envergadura y su prestigio consiguiente<sup>54</sup>. En definitiva, la maestría mayor significaba la culminación de una trayectoria profesional, en el caso de Juan de Ochoa, como veremos, felizmente lograda en cada caso.

La labor del arquitecto del concejo no se restringía exclusivamente a la ciudad, sino que en ocasiones, también abarcaba el área territorial dependiente de la jurisdicción de Córdoba, sobre todo en los proyectos de envergadura. Y lo mismo ocurrió con los responsables de las obras catedralicias, quienes actuaban en las localidades incluidas en el marco diocesano. Por lo general, existió una estrecha colaboración entre las tres empresas, manifestada continuamente en las ayudas entre un cabildo y el otro y al propio titular del obispado.

Con todo, el XVI y su expansión económica de la primera mitad de siglo, propició sin duda el desarrollo de la arquitectura. Sin embargo las autoridades municipales en el último tercio materializaron destacadas actuaciones, como la de 1570, centrada en la labra de fuentes y la reconstrucción de los accesos al recinto amurallado. Junto a la fábrica de la nueva cárcel en la Plaza de la Corredera, se comenzaron años después las obras del nuevo ayuntamiento en las proximidades de la Plaza de El Salvador y, a principios del XVII, la casa de Comedias, proyecto que dirigió precisamente Ochoa según instrucciones del concejo y de los Caballeros Veinticuatro, como se verá en capítulos posteriores.

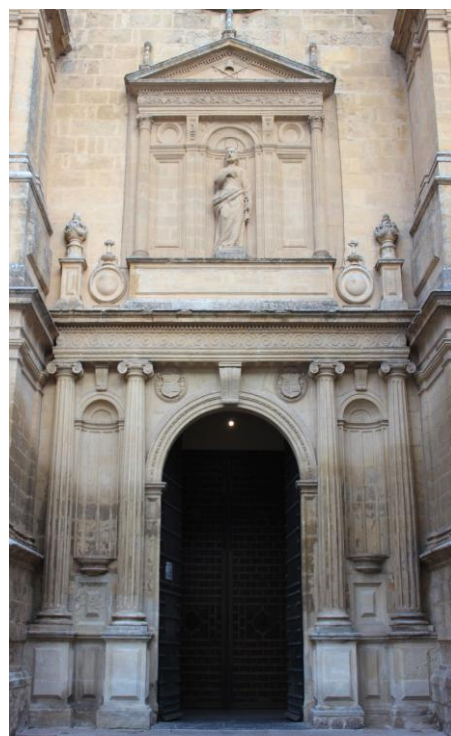
Pero sin duda, la obra más ambiciosa y destacada de toda la arquitectura religiosa cordobesa fue la nueva fábrica catedralicia en el centro de la antigua mezquita aljama; una propuesta del obispo Manrique con la que pretendía ubicar la capilla mayor y el coro en un lugar suficientemente destacado, iniciándose un largo proceso de oposición del cabildo seglar hacia la iniciativa<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI...* p. 494.

<sup>55</sup> ORTI BELMONTE, M. A.: “Oposición del Cabildo municipal a la construcción del crucero de la Mezquita”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 271-277.

También durante este siglo se erigieron la mayoría de las capillas perimetrales del templo catedralicio. Al tiempo, el Palacio Episcopal fue objeto de continuas e importantes reformas llevadas a cabo durante los distintos episcopados, destacando al respecto las intervenciones de don Leopoldo de Austria (1541-1557) y de don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1562-1571)<sup>56</sup>. El primero impulsó notablemente las obras del crucero y las realizadas en un buen número de templos parroquiales, tanto en Córdoba capital como en la provincia. En la capital, las portadas de las parroquias de San Pedro y San Nicolás de la Villa, son algunos de los ejemplos que corresponden a los años del gobierno de este ilustre obispo.



Córdoba. Basílica Menor de San Pedro. Portada principal. Hernán Ruiz II. Circa 1542.

Lógicamente, las muestras arquitectónicas se incrementaron a medida que iban apareciendo las nuevas comunidades religiosas, entre las cuales cabe destacar la fábrica de la iglesia del Colegio de Santa Catalina que, a partir de 1564, comenzaron a edificar los jesuitas. También los carmelitas calzados, a raíz de su traslado de 1580, iniciaron las obras del templo conventual situado en las cercanías de la Puerta Nueva.

Al mismo tiempo, la arquitectura civil se enriqueció con las mansiones nobiliarias a través de las cuales, la aristocracia local manifestaba su poderío económico, centrándose en la construcción de hermosas y elegantes portadas según los esquemas y proporciones clásicas, como podemos apreciar en las de las casas del Bailío, la del actual Conservatorio Superior de Música y Declamación, la de los Villalones en la plazuela de Orive o la del Palacio de los Páez de Castillejo, actual sede del Museo Arqueológico.

<sup>56</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 468.



Córdoba. Conservatorio Superior de Música. Portada principal. Anónimo. Circa 1551.



Córdoba. Palacio de los Villalones, actual sede de la Concejalía de Cultura Municipal. Portada principal. Hernán Ruiz II (atrib.), 1560.

Un aspecto que llama poderosamente la atención es que gran parte de las obras mencionadas fueron realizadas por canteros cordobeses que trabajaron preferentemente en la ciudad y localidades de su obispado, salvo el caso excepcional de Hernán Ruiz II que, además de sus trabajos cordobeses, acudió a obras reclamadas en Sevilla, Málaga y Cádiz. Aún así, las tres generaciones de los Hernán Ruiz, junto con Juan de Ochoa en el tránsito del XVI al XVII, controlaron en buena medida la actividad arquitectónica de la ciudad, alcanzando todos el deseado cargo de maestro mayor de las obras de la Catedral e interviniendo en su proceso de edificación con obras de notable calidad artística.

La actividad de Hernán Ruiz I abarcó prácticamente la primera mitad de la centuria, convirtiéndose, por sus más de 47 años de incesante actividad profesional, en uno de los más grandes e importantes canteros de la Andalucía Moderna. Formado en una familia de canteros cordobeses, tuvo además la suerte de no contar durante toda su trayectoria con maestros de su talla que pudieran hacerle sombra en Córdoba. Resulta obvio que todo lo que se le atribuye no pudo salir de su mano, y que la intervención de aparejadores, tallistas y oficiales de cantería resultó fundamental para el resultado final

de muchas de sus obras. Pero es cierto que la idea de los diseños se debió a su creatividad y que la presencia de colaboradores, lejos de hacerle sombra, contribuyó a su engrandecimiento<sup>57</sup>.

Gracias a las instrucciones prácticas de su padre, el maestro de cantería Gonzalo Rodríguez, Hernán Ruiz I aprendió las técnicas del gótico comúnmente llamado estilo Reyes Católicos, incorporándose al servicio del Municipio a partir de 1500. Solo dos años después fue nombrado maestro mayor de las obras de la catedral, siendo en adelante las obras de su cabildo y del Obispado las que absorbieron la mayor parte de su dedicación. Su estilo gótico “arcaizante”, como lo denomina J. M. de Azcárate<sup>58</sup>, o gótico “humanista”, llamado así por el profesor A. Villar, es el resultado de acomodar las tradicionales formas ojivales a las medidas del hombre en cuanto centro de la naturaleza, la nueva moda irrupida en Italia. Pero poco a poco la ornamentación plateresca fue sustituyendo a la cardina gótica y las formas medievales solo encontraron refugio en las nervaduras, que acabaron por perder su carácter funcional para convertirse en meros elementos decorativos, como último tributo a una época que parecía concluir.

Aunque la actividad civil de Hernán Ruiz I presenta un porcentaje insignificante respecto a la obra religiosa, su trayectoria comenzó y terminó precisamente con dos puentes; el de tejedores (1500) y el de Alcolea (1547), labores propias de ingeniero, que era la categoría social más valorada en el mundo de la construcción, como también demostró en la gran obra de su vida, la fábrica catedralicia, donde marcó la transición estilística e implantó definitivamente los recientes postulados originados en la Florencia del siglo XV, con un diseño que responde a los esquemas góticos, mientras que su ornamentación debe encuadrarse dentro de los cánones platerescos.

La valoración artística del primero de los Hernán Ruiz es muy inferior a la de los niveles alcanzados por su hijo y sucesor, ya que, como afirma el profesor A. de la Banda, fue “un auténtico exponente del típico cantero medieval que, a la mediación de

---

<sup>57</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “Hernán Ruiz I”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Tomo XXXVI. Sevilla, 2011. p. 227.

<sup>58</sup> AZCÁRATE RISTORI, J. M. de: *Arte gótico en España*. Madrid, 1996. p. 129.

su vida, adoptó los cánones de un nuevo estilo, más calurosamente aceptado que racional y estéticamente asimilado [...]”<sup>59</sup>.

Coincidiendo con el apogeo de la economía cordobesa, hacia 1530, el obispo fray Juan Álvarez de Toledo asumió una decidida protección del arte clásico, culto e intelectual, frente al moderno arte gótico. El arquitecto entendió perfectamente el interés del prelado y así, en 1530, colocó orgulloso su firma junto a las armas del obispo en el ejemplar más representativo del protorrenacimiento religioso cordobés: la portada de la iglesia parroquial de la Asunción de La Rambla, que sepamos, la única obra firmada por el maestro.



La Rambla, Córdoba. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, portada principal. Hernán Ruiz I. 1530.

Fallecido Hernán Ruiz I en 1547, comenzó su hijo Hernán Ruiz II una intensa actividad constructiva que trajo consigo, como nota característica, la identificación e implantación definitiva de las formas renacentistas, convirtiéndose en el arquitecto más influyente de la Andalucía Baja durante los años centrales del siglo XVI. Su dominio de Vitrubio, de Serlio y de Alberti, su preocupación por la transmisión de las propias ideas, sus contactos con el canónigo Pacheco y su genial capacidad e intuición para la tratadística,

---

<sup>59</sup> BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974. p. 16.



lo convirtieron en un profundo humanista que conectó a la perfección con el obispo don Leopoldo de Austria y con las ideas estéticas del italianizado Diego de Siloé<sup>60</sup>.

Aparte de la huella marcada por su padre, debe advertirse en su obra la influencia de los grandes maestros andaluces de la época -aparte de Siloé-, Machuca, Vandelvira o el padre Bartolomé de Bustamante, logrando obtener en 1530 su título oficial para ejercer el oficio de cantero ante el ayuntamiento cordobés. Poco tiempo después tuvo ocasión de concluir la capilla mayor del templo de dominicas de Madre de Dios de Baena, mediante un ábside cerrado con bóveda de horno poligonal decorada con apóstoles, ángeles y querubines, concluyéndose el trabajo en 1539.

La década de 1540 marcó indudablemente su consagración como arquitecto en Córdoba. Tanto la nobleza, como los dos cabildos y el titular del Obispado, le encomendaron destacados y variados proyectos. Fruto de este momento fue la magnífica fachada labrada en cantería de la casa de los Páez de Castillejo, obra concertada en mancomunidad con su gran colaborador Sebastián de Peñarredonda<sup>61</sup>.

El año 1556 marcó un punto de inflexión importante en la trayectoria profesional de Hernán Ruiz II, relacionado con su nombramiento de maestro mayor de la catedral sevillana, donde gozó de un prestigio y reconocimiento bien acreditado. No obstante, los contactos con su Córdoba natal no se perdieron en ningún momento, como lo demuestra sus trabajos en la portada de Santa Catalina de la Catedral, la Capilla del Espíritu Santo, patrocinada por los hermanos Simancas, o la representativa fachada del Palacio de los Villalones que, a pesar de no estar documentada, muestra rasgos inequívocos para su atribución.



Córdoba. Catedral. Portada de Santa Catalina. Hernán Ruiz II, 1562-1569.

<sup>60</sup> GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Diego Siloé*. Granada, 1988. p. 18.

<sup>61</sup> VILLAR MOVELLÁN, A. DABRIO GONZÁLEZ, M. T. y RAYA RAYA, M. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005. p. 136.

Las frecuentes ausencias de Hernán Ruiz II para dirigir las obras de la mitra hispalense, obligaron a asociar al tercero de los Hernán Ruiz a la fábrica de la nueva catedral cordobesa, continuando fielmente la estética paterna, aunque sin alcanzar la importancia y trascendencia de la obra de su progenitor. Aún así, el Pleno Renacimiento se diluyó con la muerte de Hernán Ruiz II en 1569.

La última obra del maestro en la catedral, la citada Capilla del Espíritu Santo, es una muestra destacadísima de arquitectura total, integradora del espacio y cargada de recuerdos de su padre, de Siloé y de Serlio, destacando su concepción unitaria *ex novo*, desde la reja (probablemente diseñada también por el propio maestro), hasta el techo, siendo la primera muestra de un concepto triunfal y trentino de actuación sobre la mezquita bien distinto del de su padre, pero usual a partir de entonces<sup>62</sup>.

De este modo, muerto Hernán Ruiz II, llegamos a la fase final del estilo, cuya estética comenzó a apreciarse en Córdoba desde la década de 1550 en determinados juegos formales, aunque en el campo de la resolución espacial hay que esperar a la construcción de la iglesia jesuítica del Colegio de Santa Catalina (1564-1587), perfecto ejemplar de la sobriedad dictada en Trento<sup>63</sup>.

El nuevo estilo, macizo, sobrio y contradictorio, fue introducido en la ciudad por Hernán Ruiz III, hábil arquitecto e ingeniero que intentó seguir las obras de su padre en la catedral hasta donde le permitieron los obispos. A pesar de heredar el peso aplastante de la fama paterna, Hernán Ruiz III hubo de vivir el tiempo de la recesión económica y de la ausencia de empresas constructivas, lo que en parte acondicionó su trayectoria y limitó su obra. No obstante, fue un buen arquitecto y, al igual que su padre, destacó por una acertada habilidad para la ingeniería, con una obra muy apreciada en el campo de la hidráulica. Su estilo se basa esencialmente en la elaboración avanzada de los esquemas ideados por Hernán Ruiz II, dotados del diálogo seco entre macizo y vano, y entre elementos sustentantes y sostenidos, proyectándose sus formas hacia el siglo XVII en manos de la generación de los arquitectos que protagonizaron la transición hacia el protobarroco.

Tras largos y duros años de quebrantos familiares y serios problemas con la justicia que tuvieron al arquitecto obstinado durante toda la década de 1560, el año de 1571 trajo

---

<sup>62</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 2007. p. 405.

<sup>63</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI...* p. 341.

consigo la firma del concierto de una de sus obras más sobresalientes: la puerta del Sagrario de la Catedral, contratada con el canónigo Juan Pérez de Valenzuela, al tiempo que comenzó también los trabajos de la Puerta del Puente, promovida por el corregidor Alonso González de Arteaga, sin duda la obra civil más monumental emprendida en el último tercio del siglo que, según el profesor A. Villar, muestra grandes influencias italianas<sup>64</sup>.

En estos años construyó la desaparecida torre parroquial de Santiago, en Montilla, derrumbada a consecuencia del terremoto de 1755, y en 1577, según deseo del obispo fray Bernardo de Fresneda, trazó el Monumento Eucarístico para las celebraciones de Semana Santa, con un proyecto derivado del primer monumento de la Catedral de Sevilla, trazado por su padre en 1559, con dos plantas decrecientes talladas por el carpintero Lope de Liaño<sup>65</sup>.

Recién llegado a la diócesis cordobesa, el obispo don Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa (1582-1586) tuvo a bien encomendarle la construcción de la capilla de los Santos Mártires en la parroquia de san Pedro, para guardar dignamente las reliquias allí aparecidas años antes, obra que fue sustituida por la fábrica barroca del XVIII. La intervención se completó con otras reformas en la iglesia, muestra del espíritu patrocinador del prelado, empeñado al tiempo en continuar la obra de la fábrica catedralicia. Sin embargo, es muy probable que el arquitecto discutiera con el obispo, motivo por el que quedó apartado de las obras catedralicias, aunque sin ser destituido del cargo de maestro mayor, pues está documentalmente probado que ocupó el puesto hasta su muerte, ocurrida el 1 de julio de 1606, siendo a partir de esta fecha, y hasta el 4 de octubre del mismo año, cuando Juan de Ochoa le relevó en el cargo.

Junto a la saga familiar de los Hernán Ruiz, debe citarse la figura de Juan de Ochoa como broche final a la arquitectura cordobesa del siglo XVI, hábil cantero e ingeniero que supo evolucionar dentro del ambiente artístico de la Córdoba quinientista y cubrió las necesidades de las principales élites del momento, como comprobaremos detenidamente en los siguientes capítulos.

---

<sup>64</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”... p. 225.

<sup>65</sup> LLEÓ CAÑAL, V.: “El monumento de la catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, En: *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 180 (2004), pp. 30-48.



Estas nuevas corrientes estéticas que penetraron en España a lo largo del siglo XVI se reflejaron también en el campo de las artes plásticas y, muy particularmente, en la escultura. En efecto, durante las primeras décadas de la centuria se mantuvo fuerte la tradición goticista, con obras notables y de apreciada calidad. Pero paulatinamente las formas del gótico se fueron mezclando con una nueva concepción estética que terminó por postergarlas, triunfando así la vuelta al mundo clásico, como en la Italia quattrocentista. En esta transformación del gusto jugó un papel importantísimo la presencia de algunos prelados, caso de los ya citados fray Juan Álvarez de Toledo y don Leopoldo de Austria, decididos defensores del humanismo y generosos mecenas del arte cordobés. Además, la llegada de artistas procedentes de distintos lugares -nacionales y extranjeros-, conocedores de las nuevas fórmulas renacentistas, contribuyó indudablemente a la asimilación y comprensión del nuevo lenguaje formal.

Según la tradición artística hispana, la mayoría de las esculturas del siglo XVI se esculpieron en madera, reservándose la de mayor calidad para las zonas nobles, y las más usuales para los ensambles. Posteriormente las obras eran sometidas a un largo proceso de policromado, sujeto a las normas preestablecidas por el gremio y que habían de realizar maestros del oficio. En Córdoba, además de la madera, se utilizó también el yeso y el mármol, dada la riqueza y calidad del subsuelo.

El carácter esencialmente religioso de la escultura del quinientos también se reflejó en la temática, siendo muy escasos los asuntos profanos. Las fuentes iconográficas más recurrentes para los artistas fueron, por tanto, el Antiguo y el Nuevo Testamento y la literatura hagiográfica, en relación con las vidas de los santos, prefiriéndose los temas relacionados con Cristo y María, tanto en los retablos, como en las esculturas exentas.

A lo largo de la centuria del XVI se sucedieron distintas etapas en la evolución estética de la escultura cordobesa que, en líneas generales, se corresponden con los cambios detectados en las otras artes. Los primeros años, como ya se ha indicado, muestran una clara y decidida pervivencia de los modelos goticistas, pero a partir de 1520, se hace cada vez más patente la presencia de una sensibilidad diferente traducida en la aparición de formas y elementos nuevos, de inspiración clásica, que se entremezclan con los tradicionales en un primer momento para luego desbancarlos y triunfar como protagonistas. Estos elementos, ejecutados con talla minuciosa y preciosista, se extienden por las superficies llenándolas completamente, cubriendo todos los

paramentos y aportando un singular sentido del *horror vacui* a sus estructuras<sup>66</sup>. Esta se corresponde con la típica decoración del Plateresco, muy cuestionada por la mayoría de los autores.

Pero hacia los comedios del siglo, el exceso ornamental del anterior periodo se redujo y surgió una especial preferencia por una serie de elementos extraídos del propio lenguaje arquitectónico, aunque usados con mero valor decorativo. Era la época de la decisiva influencia de Hernán Ruiz II y el triunfo de la fase purista del Renacimiento, momento en que las estructuras se volvieron más ordenadas, formando conjuntos de gran unidad y belleza en los que la ornamentación desempeñaba un papel complementario de la escultura o la pintura. Las imágenes se humanizaron y pasaron a lucir rasgos cada vez más naturalistas, acentuados por elegantes actitudes y suaves movimientos, con ropajes gráciles para el caso de las imágenes de María, que resaltaban su vertiente humana, aunque sin menoscabar su divinidad.

Finalmente en el último tercio del siglo, se aprecia un nuevo cambio que revela la existencia de otras preocupaciones estéticas de contenido más complejo. Frente a lo escultórico, ahora se prefiere el sentido arquitectónico, con actitudes que se fueron haciendo cada vez más complicadas e inverosímiles, dando vida a complejos programas iconológicos de profunda carga teológica, relacionados directamente con los postulados de Trento. Dentro de esta última etapa debe destacarse la rica personalidad del racionero cordobés Pablo de Céspedes, verdadero representante del concepto de hombre del Humanismo: pintor, poeta, teórico, gran conocedor de Italia, amigo de artistas como los Zúccaro o César Arbasia y contertulio de Pacheco y Juan de Arguijo durante sus estancias en Sevilla, al que debemos considerar uno de los puntales de la nueva estética, según se deduce de muchas de las obras impulsadas o creadas por él en la Córdoba de su tiempo<sup>67</sup>.

Uno de los elementos más característicos de la escultura cordobesa del quinientos, quizá el que más, fue sin duda el retablo, concebido para servir de fondo al altar y de marco adecuado al Sagrario. Su misión era fundamentalmente didáctica, pues a través de sus imágenes (pintadas o esculpidas), los fieles recibían la doctrina de la Iglesia.

---

<sup>66</sup> Sobre este tema véase: AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.: “Escultura del siglo XVI”, en: *Ars Hispaniae*. T. 13. Madrid, 1958.

<sup>67</sup> RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993, pp. 43-44.

Estructuralmente, los retablos platerescos de fechas más tempranas revelan el intento de los maestros por destacar el papel de la arquitectura, aunque todavía carecían de una ordenación clara y sistemática de sus diferentes partes, adecuadas a los programas iconográficos. Suelen ser retablos que acusan todavía un exceso de divisiones, rasgo éste que algunos han interpretado como pervivencia del espíritu gótico, donde la decoración se encomienda a la imaginería, situada en los registros, cubriendo el resto de la estructura con ornamentación de abolengo renacentista. Los nuevos motivos decorativos, extraídos fundamentalmente de grabados y dotados de una clara ascendencia clásica, son principalmente elementos vegetales entremezclados con seres monstruosos -los grutescos-, guirnaldas, cintas, candeleros, figurillas infantiles desnudas, tondos, roleos, virtudes, etc., separándose las calles con columnas abalaustradas o pilastras ornadas con motivos de candelero, en tanto que las separaciones horizontales se solían decorar con grutescos.

Las primeras obras cordobesas que muestran este lenguaje plateresco están relacionadas de modo más o menos directo con el obispo Álvarez de Toledo. Seguramente durante su episcopado se concertó el retablo de la capilla de la Antigua de Nuestra Señora de la Concepción, en la Catedral, donde se percibe ya la estructuración en tres calles, aunque no sucede lo mismo con los cuerpos, cuyas divisiones no son del todo nítidas<sup>68</sup>.

De toda la nómina de artistas foráneos que trabajaron en Córdoba durante el siglo XVI, son pocas las obras que han llegado a nuestros días. Entre ellas destaca una pieza de verdadera calidad, considerada una verdadera joya del renacimiento cordobés, documentada por R. Aguilar Priego como obra del escultor francés Jacques Luquin: el retablo de alabastro de la capilla de San Bernabé, obra de 1541 concertada por don Diego Fernández de Argote. La obra se compone de un retablo cobijado por un arco de medio punto, y del correspondiente frontal, con relieves de gran calidad plástica donde adquieren una gran dimensión los fondos arquitectónicos, el tratamiento de los paños y el ornamento vegetal<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “La escultura cordobesa del Renacimiento”, en: AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. T. 3. Sevilla, 1986, p. 236.

<sup>69</sup> AGUILAR PRIEGO, R.: “Obras en la Catedral de Córdoba durante el reinado del Emperador Carlos V (1517-1558)”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 81 (1961), pp. 115-129.



Córdoba. Catedral. *Retablo de la capilla de san Bernabé*. Jacques Luquin. 1541.

A mediados de la centuria, en torno a 1560, se detecta en la ciudad la presencia de maestros castellanos que introdujeron algunas novedades en la concepción del retablo, quizá más próximas al modo castellano, contribuyendo de forma poderosa al asentamiento de las bases de la posterior estética barroca. Son estructuras normalmente compuestas por banco, dos cuerpos y ático, con registros para pinturas y esculturas indistintamente y división de las calles por medio de columnas aristadas con el tercio inferior diferenciado y decoración añadida. Retablos como los de las capillas de la Asunción, san Nicolás de Bari y de la Natividad, todos en la catedral, son algunos de los ejemplos de esta modalidad desarrollada a mediados de la centuria.

Durante la década de 1570, la retablística andaluza experimentó un cambio de rumbo auspiciado, en buena medida, por la llegada de nuevas ideas plasmadas en obras donde aparecen los planteamientos estéticos. Es decir, aparece una nueva corriente intelectual, que terminó convirtiéndose en la expresión católica del Concilio de Trento y que en España gozó de un apoyo incondicional gracias a la figura del monarca Felipe II, hombre culto, humanista y muy aficionado al arte italiano. En Córdoba, esta fase final

del Renacimiento dejó algunas de sus mejores creaciones -la mayoría obra de artistas nacionales-, que sirvieron de base a los primeros postulados del arte del Siglo de Oro<sup>70</sup>.

El dispositivo arquitectónico de los retablos de este momento deriva claramente de los tratadistas italianos, bien conocidos en los talleres andaluces, especialmente Serlio, Palladio y Vignola, a los que debe añadirse la influencia del *Manuscrito de Arquitectura* de Hernán Ruiz II, que gozó de gran proyección entre sus contemporáneos. Suelen ser, pues, retablos que recrean diseños de portadas, a los que se añaden un repertorio iconográfico generalmente escultórico, con columnas normalmente estriadas y capiteles jónicos o corintios y, sobre éstos, un entablamento compuesto según la norma clásica por arquitrabe, friso y cornisa. Junto al repertorio ornamental tradicional, aparecen ahora elementos propios del lenguaje arquitectónico, aunque usados con una clara intencionalidad decorativa: frontones, tarjas y volutas<sup>71</sup>. La pieza cordobesa más temprana y que mejor ilustra esta serie de características que acabamos de señalar, curiosamente no se halla en la capital, sino en la provincia. Se trata del retablo de la parroquia de san Mateo de Lucena, concertado en 1570 con el escultor Jerónimo Hernández (1540-1586).

Finalmente, dentro de la catedral, deben destacarse algunos retablos que se incluyen dentro de esta estética renacentista, todos de gran valía artística y significación iconográfica, entre ellos el de la capilla de la Concepción, contratado con el escultor cordobés Francisco de Vera; el propio Templete de la parroquia de El Sagrario, obra de la década de 1580 del maestro flamenco Guillermo de Orta; o el monumental Retablo Mayor diseñado en 1618 por el padre jesuita Alonso Matías, que significó el final de la moda renacentista en la ciudad de Córdoba y sentó las bases de las grandes máquinas de mármol o madera que caracterizaron el barroco cordobés<sup>72</sup>.



Córdoba. Catedral. Parroquia de El Sagrario. *Tabernáculo*. Guillermo de Orta. Circa 1585.

<sup>70</sup> DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “La escultura cordobesa del Renacimiento”... p. 243.

<sup>71</sup> CAMÓN AZNAR, J.: “La escultura y la rejería españolas del siglo XVI”, en: *Summa Artis*. T. 18. Madrid, 1967, p. 58.

<sup>72</sup> RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987. p. 24.

Muchas de estas características apuntadas para la decoración del retablo pueden ser válidas también para la otra gran manifestación escultórica quinientista: la escultura exenta. El sustrato clasicista que siempre ha caracterizado el arte andaluz, surgió de nuevo con fuerza y la belleza de las formas clásicas dio vida a las figuras de Cristo, la Virgen y los santos, en un intento cada vez más persuasivo de acercar la divinidad al creyente, pero sin hacerle perder su carácter sacro.

La mayor parte de la escultura cordobesa del XVI que ha llegado a nosotros está realizada en madera policromada y es fundamentalmente de carácter religioso. Son imágenes devocionales, pues a lo largo de la centuria se fundaron numerosas cofradías y hermandades de penitencia que encargaron a los escultores las representaciones de sus titulares, destinadas a ser procesionadas en sus respectivas estaciones. Este aspecto obligó a los maestros a tratar de manera diferente sus esculturas, con obligación de tener buenos conocimientos de anatomía y perfecto dominio de la técnica, para permitir la completa y total contemplación de la imagen desde cualquier punto de vista.

Dentro de la imaginería cordobesa renacentista se podría establecer una evolución paralela a la experimentada por el retablo. En efecto, las primeras décadas del siglo ofrecen una producción ajustada cabalmente a los planteamientos góticos, tanto en imágenes de función decorativa, como en las devocionales. Pero las novedades irradiadas en Italia provocaron un giro en la trayectoria y los artistas comenzaron a dotar a sus creaciones de rasgos, de aspectos nuevos, acordes con ese espíritu que inunda y anima el arte peninsular. Poco a poco se fueron estableciendo los cánones estéticos que, partiendo de una base clásica, dieron lugar a una imaginería poderosa y convincente, plenamente acorde con los principios defendidos en el Concilio de Trento<sup>73</sup>.

Las representaciones iconográficas más frecuentes dentro de la serie de imágenes exentas fueron las de Cristo, reducidas básicamente a dos tipologías: nazarenos y crucificados; la Virgen y los santos. Dentro de la iconografía pasionista hay que considerar a la bella imagen del Nazareno de la iglesia de san Francisco de Priego de Córdoba, realizada por el escultor granadino Pablo de Rojas hacia 1592, una escultura de talla completa con túnica bellamente estofada, aunque actualmente oculta por las vestiduras postizas.

---

<sup>73</sup> CHECA CREMADES, F.: *Escultura y pintura en España. 1450-1600*. Madrid, 1963. p. 93.



*Nazareno*. Priego de Córdoba, Iglesia de san Francisco. Pablo de Rojas, 1592.

Un caso excepcional dentro de la imaginería cristífera cordobesa del XVI lo constituye la imponente escultura del *Cristo de Zacatecas* de la parroquia montillana de Santiago, y cuyo principal interés es más testimonial que artístico. La imagen fue traída, según E. Garramiola, desde México por fray Andrés Fernández de Mesa en 1576 y viene a constituir una prueba más de los frecuentes contactos que durante el siglo XVI mantuvo Córdoba con las nuevas tierras descubiertas al otro lado del Atlántico<sup>74</sup>.



*Cristo de Zacatecas*. Montilla, parroquia de Santiago. Anónimo. 1576.

<sup>74</sup> GARRAMIOLA PRIETO, E.: *Montilla: guía histórica, artística y cultural*. Córdoba, 1982. p. 118.



En cuanto a la iconografía mariana, son pocas las representaciones de la Virgen con el Niño que pueden fecharse en este periodo, al contrario de lo que sucede en épocas posteriores, lo que hace pensar que, dada la enorme devoción mariana que distingue a toda la región andaluza, es posible que hubiese más imágenes de las que conocemos y que se hayan perdido con el paso del tiempo. Entre las que nos han llegado, debemos destacar la Virgen de la Salud que preside la denominada Fuente del Rey de Priego de Córdoba, obra de 1586 labrada por el maestro Alonso González Bailén y que, iconográficamente, responde al modelo de Virgen de la Cabeza<sup>75</sup>.

Por último, respecto a la iconografía de los santos, se ha de destacar que tampoco son abundantes sus representaciones en el arte cordobés del XVI, si exceptuamos los que aparecen en los registros y hornacinas de los retablos. Una salvedad la constituye la bella imagen de *Santa Lucía* conservada en el Palacio Episcopal. Consta que presidió en origen el altar de la desaparecida capilla de santa Lucía y la Encarnación de la catedral, habiéndose encargado su ejecución al escultor antequerano Francisco Gutiérrez Garrido hacia 1600<sup>76</sup>. La imagen porta en las manos sus atributos característicos: la palma y la salvilla con la representación simbólica de los ojos. Ofrece un rostro delicado y sereno de finas facciones, y el cabello se recoge en un artificioso moño muy empleado en las representaciones de virtudes y que recuerda modelos extraídos de grabados centroeuropeos.



*Santa Lucía*. Francisco Gutiérrez Garrido.  
Circa 1600. Palacio Episcopal, Córdoba.

<sup>75</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1980. p. 457.

<sup>76</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba...* p. 487.



Por otro lado, en cuanto a la pintura, la característica peculiar del foco cordobés del siglo XVI fue su preocupación por el espacio, influyendo escasamente aquellas corrientes italianas provenientes de la Umbría y Toscana, donde imperaban un mayor afán por lo pagano y por el desnudo, aspectos que la España del momento no admitía dada la influencia de la Contrarreforma, y que derivó hacia un eclecticismo de formas hispano-flamencas unidas a los nuevos planteamientos renacentistas. Sin embargo, los artistas cordobeses del quinientos tuvieron un ritmo muy propio y evolucionaron al margen del resto de corrientes españolas, lo que justifica el hecho de que se vean en el XVI detalles góticos unidos a las nuevas tendencias<sup>77</sup>.

El primer pintor que impuso su estilo en Córdoba y Sevilla durante las primeras décadas de la centuria fue Alejo Fernández (h. 1475-1545), de origen alemán, introductor de la corriente renacentista en Andalucía que dotó las obras de un novedoso y moderno sabor centroeuropeo, siendo doblemente interesante por su trayectoria y por aportar las nuevas ideas desarrolladas durante todo el siglo. Su arte puede considerarse como un puente entre dos posturas encontradas: la medieval y la renacentista. Fernández impuso a los artistas cordobeses la preocupación espacial por la creación de bellas perspectivas arquitectónicas, siendo a partir de este momento cuando se empieza a notar una mayor atención por la escena en detrimento de la figura, llegando a marcar una verdadera evolución espacial, a la que habría de sumar el interés por la creación de volúmenes y la plasmación de expresiones serenas, dulces y afables.

Durante su estancia en Córdoba, Fernández pintó los *retablos del monasterio de San Jerónimo*, con pasajes de la vida de Cristo y del titular. También es obra suya el *Cristo atado a la columna* del Museo de Bellas Artes de la ciudad, donde se aprecia una clara preocupación por la creación de grandes escenarios con bellas arquitecturas, decoradas según la moda de la época.



*Cristo atado a la columna*. Alejo Fernández. Circa 1508. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

---

<sup>77</sup> RAYA RAYA, M. A.: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, p. 25.

Fernández aportó a sus seguidores la semilla que otros pintores cordobeses continuaron, como Pedro Romana, el llamado Maestro de Fuente Obejuna y el de la Flagelación, quienes estuvieron unidos a él por el interés del nuevo estilo. De los pintores que se vieron influidos de cerca por la técnica y novedades de Fernández, hay que mencionar al que hasta hace poco se le tenía como anónimo y se le conocía como “el Maestro de la Flagelación”: Alonso de Aguilar, cuatrocentista del cual se conoce el retablo que realizó para el Hospital de Antón Cabrera en 1494, hoy en el Museo de Bellas Artes cordobés, obra donde queda patente la aceptación de las nuevas tendencias europeas, muchas de ellas recopiladas en estampas y grabados de la época<sup>78</sup>.

Un gran seguidor de Alejo Fernández fue Pedro Romana, que trabajó en Córdoba paralelamente a su maestro, cuya obra más significativa es *la Virgen con el Niño* del Museo de Bellas Artes de la ciudad, de composición simple y gran amplitud, donde nuevamente se le da una gran preponderancia a la arquitectura y a la perspectiva. Debió ser Pedro Romana un prestigioso pintor, porque fue a él a quien se le encargó, junto a Luis Fernández en 1488, la decoración pictórica de la iglesia de san Agustín, sin duda una de las obras más preciadas e importantes del momento, lamentablemente perdida en la actualidad.



*Virgen con Niño*. Pedro Romana. Primer tercio siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Finalmente dentro de esta generación de los pintores del espacio, destacaremos a Miguel Ruiz de Espinosa, maestro guadamecilero que, según M. Nieto Cumplido, contrató en 1539 las pinturas de *la Cena*, *Cristo con los discípulos de Emaús*, *la Aparición de Cristo Resucitado a la Magdalena* y *el Martirio de San Zoilo*, para decorar el retablo de la capilla Antigua de Nuestra Señora de la Concepción de la Catedral, obras donde las figuras y los paisajes quedan perfectamente delimitados, al tiempo que

<sup>78</sup> ESPEJO CALATRAVA, P.: “Pintura del Renacimiento en Córdoba”, en: AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. T. 3, p. 256.

los contrastes lumínicos y la presencia del oro para acentuar los rasgos divinos, indican ciertos arcaísmos de origen bizantino<sup>79</sup>.

Con esta serie de maestros estilísticamente agrupados en torno a esa generación de la recreación espacial, quedó configurado el primer periodo de la pintura cordobesa quinientista, comenzando a partir de la década de 1540, una segunda etapa donde el interés por la plasmación espacial pasó a un segundo plano, advirtiéndose unas características mucho más dinámicas y cromáticas con las que quedó completamente superada la impronta medieval. En estos años centrales de la centuria, se han de citar dos pintores fundamentales: Pedro de Campaña y Baltasar del Águila. El primero, de origen belga, aunque formado en Italia, dejó en la Catedral de Córdoba las pinturas del retablo de la Capilla de San Nicolás de Bari, concertadas en 1556, donde el artista rompió con las viejas normas y creó un clima idóneo para la incorporación, décadas después, de las nuevas ideas italianizadas.



*Anunciación. Retablo de la Capilla de san Nicolás de Bari, Catedral de Córdoba. Pedro de Campaña, 1556.*

---

<sup>79</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba...* p. 404.

Tras la marcha de Campaña a su Bruselas natal, destacó en la ciudad de Córdoba la figura de Baltasar del Águila, cuya obra más significativa es la decoración pictórica del retablo de la capilla de san Juan de Letrán de la iglesia de santo Domingo de la localidad de Cabra, donde pintó los temas del *Bautismo de Cristo*, *la Transfiguración*, *san Juan Evangelista*, *santo Domingo*, *la Asunción* y *san Jerónimo*, fechados a finales de la década de 1550.

De toda la nómina de artistas italianos llegados a la Península Ibérica en el siglo XVI y que trabajaron en Córdoba, debe citarse al piemontés César Arbasia (h. 1547-1607), formado junto a Federico Zúccaro e influenciado por la impronta leonardesca. Gracias a su amistad con Pablo de Céspedes, Arbasia viajó a Córdoba y trabajó a partir de 1585 en la decoración de los frescos de la nueva capilla sacramental, según órdenes del obispo Pazos y Figueroa. En ella el artista pintó el ciclo de los santos mártires cordobeses, una devoción que se hallaba en esos momentos en auge y despertaba un gran fervor entre los vecinos de la ciudad<sup>80</sup>. Junto a las representaciones de dichos personajes, pintó una serie de cartelas donde aparecen narrados sus martirios y, adaptados a los cerramientos de los lunetos superiores, cálidas y apacibles escenas rurales conectadas simbólicamente con el contenido iconológico de la Capilla. Además, se cree que también salieron de su mano las pinturas de *la Cena* que preside el presbiterio, y *la Oración en Getsemaní* y *la Despedida de Cristo y María*, en los hastiales de las naves correspondientes a la Epístola y Evangelio respectivamente. Se trata, en conjunto, de la expresión más genuina e internacional de la fase final del renacimiento en Córdoba; obra de gran italianismo que refleja excepcionalmente las características pictóricas de la corriente renacentista italianizada: los rostros concebidos como retratos, sus expresiones, la ampulosidad de los trajes, las gamas cromáticas, la sencillez de planos y la importancia del paisaje, son algunos de los rasgos que agrupan la estética del pintor y contribuyen a su identificación<sup>81</sup>.

Finalmente, el último tercio del quinientos estuvo representado por la indiscutible figura, no solo de la pintura, sino de la cultura y del arte en general, del racionero Pablo de Céspedes (h. 1538-1608), cuya impronta muestra una gran influencia miguelangelesca reflejada en la importancia concedida al dibujo y al colorido brillante y

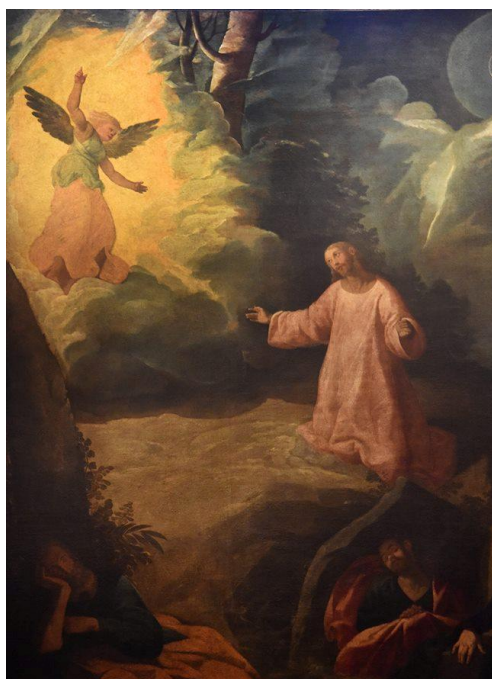
---

<sup>80</sup> MENOR BORREGO, B.: *El templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, 2003. p. 32.

<sup>81</sup> URQUÍZAR HERRERA, A.: *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001. p. 48.



armonioso. Tales características aparecen expresadas en su didáctico *Poema de la Pintura*, escrito en octavas reales<sup>82</sup>. Buena parte de la estética renacentista cultivada por el maestro es el lienzo con el tema de *la Cena*, pintado hacia 1595 para presidir el retablo de la antigua capilla sacramental de la Catedral, cuando la reserva del Santísimo pasó entre 1582 y 1586 al nuevo y actual sagrario. El momento elegido por Céspedes para la representación del tema es el de la institución de la Eucaristía, sacramento que adquirió gran dimensión dogmática y difusión a raíz de las sesiones de Trento.



*Oración en el huerto*. Parroquia de El Sagrario, Catedral de Córdoba. César Arbasia. Último tercio siglo XVI.



*La Cena*. Retablo de la Santa Cena, Catedral de Córdoba. Pablo de Céspedes, circa 1595.

La pintura de *Santa Ana, la Virgen y el Niño con san Andrés y san Juan Bautista* de la capilla de santa Ana de la Catedral, los lienzos de la capilla del Espíritu Santo y los del antiguo retablo mayor de la iglesia de la Compañía, son algunos de los principales ejemplos de la trayectoria del artista, donde el autor plasmó un estilo realmente depurado, basado en la representación de cuerpos musculosos y de gran monumentalidad, con un dibujo muy definido, sin importar excesivamente la

<sup>82</sup> GIL SERRANO, A., "La pintura de Pablo de Céspedes", en *Axarquía*, (4), 1982, pp. 7-19.

perspectiva, centrando todos sus esfuerzos en la riqueza ornamental y el enlace psicológico que interfiere retóricamente con el espectador.

La estela marcada por Céspedes fue tenida en cuenta por un grupo de discípulos que, en el mejor de los casos, continuaron sus postulados hasta sentar las bases de un naturalismo tímido y discreto que triunfaría ya en la centuria siguiente. De todos ellos, se han de destacar Antonio Mohedano, Juan Luis Zambrano y Juan de Peñalosa, cuyas trayectorias profesionales se desarrollaron en la primera mitad del XVII<sup>83</sup>.

Paralelamente, la orfebrería constituyó otra de las manifestaciones más relevantes del panorama artístico de la Córdoba del quinientos. Numerosas custodias, lámparas, cruces procesionales y diversas piezas para el culto, salieron de los principales talleres orfebres cordobeses, abasteciendo la fuerte demanda local y poblaciones de la Diócesis, así como la de otras ciudades de la geografía española<sup>84</sup>.

En las primeras décadas del siglo XVI aún pueden apreciarse ciertas formas góticas que, rápidamente, fueron abandonadas para incorporar los grutescos y otras labores ornamentales platerescas. La obra más importante de este periodo es la magnífica custodia de plata y oro del maestro Enrique de Arfe, de hacia 1516, conservada en la capilla de santa Teresa de la Catedral. La pieza fue costeada gracias a los fondos aportados por el obispo don Martín Fernández de Angulo y miembros del Cabildo, estrenándose en la procesión del Corpus Christi del año 1518<sup>85</sup>.



*Custodia procesional.* Enrique de Arfe, circa 1516. Catedral de Córdoba, tesoro.

---

<sup>83</sup> GONZÁLEZ ZUBIETA, R.: *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563-1626)*. Córdoba, 1981.

<sup>84</sup> DABRIO GONZÁLEZ, M. T.: “Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI”, en: *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia, 2003. pp. 143-160.

<sup>85</sup> SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J.: *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000. p. 39.

La estética italiana se fue imponiendo y en la segunda mitad del siglo surgió un estilo caracterizado por su sobriedad -el denominado estilo Felipe II-, que mantuvo su vigencia durante todo el XVI con la particularidad de que incorporó una mayor riqueza decorativa. La nómina de orfebres que alcanzaron un notorio prestigio fue relativamente amplia, destacando entre ellos a Juan Ruiz el Vandalino, discípulo de Enrique de Arfe y autor de varias custodias, hoy perdidas la mayoría. También destacó el maestro Rodrigo de León, que trabajó en el último cuarto del siglo y principios del seiscientos, de quien se conservan en el tesoro catedralicio dos bellos portapaces esmaltados donados por el Marqués de Comares en 1581<sup>86</sup>.

Por último, en los años finales de la centuria sobresalió el platero Pedro Sánchez de Luque, el representante quizá más directo del llamado estilo Felipe II. No obstante, el grueso de su abundante producción se encuadra dentro del primer tercio del XVII, con obras de gran significación y riqueza artística que marcaron la evolución del arte de la platería cordobesa en época moderna, caso de la cruz procesional donada en 1625 por el obispo fray Diego de Mardones a la Catedral<sup>87</sup>.

Otra manifestación artística que experimentó un florecimiento notable en Córdoba en estos momentos fue el guadamecí. Gracias al estudio de 2012 de la doctora M. T. Alors Bersabé, conocemos una valiosa información sobre este importante gremio de la Córdoba quinientista, sus figuras más relevantes y la proyección ejercida en el marco nacional<sup>88</sup>.

El arte del guadamecí sufrió fuertes cambios durante el siglo XVI; el primero y más significativo fue la creación del gremio y su regulación mediante unas ordenanzas. La necesidad de crear una serie de normas para controlar el trabajo de dichos artesanos, es prueba evidente de que la producción guadamecilera experimentó un fuerte incremento, posiblemente acompañado por ciertas actividades fraudulentas que obligaron a los poderes municipales a tomar medidas para paliar dichas prácticas, siendo el mejor

---

<sup>86</sup> MORENO CUADRO, F.: *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006. p. 45. También sobre este tema véase: VALVERDE CANDIL, M.: *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994.

<sup>87</sup> AGUILAR PRIEGO, R. y VALVERDE MADRID, J.: “El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 85 (1963). pp. 15-73.

<sup>88</sup> ALORS BERSABÉ, M. T.: *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por el prof. Fernando Moreno Cuadro. Córdoba, 2012.

instrumento en este aspecto, una legislación específica con la que regir dicha corporación artesanal<sup>89</sup>.

En los primeros años de la centuria, la producción de guadamecés comenzó su andadura hacia el éxito. En torno al medio centenar de maestros documentados en la ciudad, ejercían libremente el oficio del cuero, algunos de los cuales seguirían en activo durante la segunda mitad del siglo. Algunos de los principales artífices del primer tercio de siglo fueron Pedro de Soria, natural de Logroño; Martín López, activo entre 1520 y 1536; Tomás González de Torquemada y Francisco Fernández, este último activo desde 1515 a 1568, con obras de notable calidad desaparecidas en su mayoría<sup>90</sup>.

Pero entre los guadamecileros cordobeses del XVI hubo también varios oficiales extranjeros que, tras su asentamiento en la ciudad, entraron a formar parte del gremio y crearon sus propios talleres. Algunos de ellos fueron los maestros genoveses Antón Rodríguez de Licontra y Andrea Moreno, este último de especial prestigio entre los miembros del gremio.

El incremento de guadamecileros activos a mediados de la centuria fue verdaderamente espectacular, siendo el reflejo del fortalecimiento de una artesanía que alcanzó su mayor apogeo hacia 1550. No obstante, a partir de dicho año, comenzó a entreverse una sutil caída que preludiaría el desolador final que tuvo la manufactura en la centuria posterior: su drástica extinción<sup>91</sup>.

Finalmente, el arte de la rejería ha dejado obras muy interesantes en las principales capillas del recinto catedralicio cordobés<sup>92</sup>. La del Espíritu Santo, patrocinada por los hermanos Francisco y Diego de Simancas, la de la Asunción o la central de El Sagrario son algunas de las ejecutadas en el siglo XVI por el reconocido maestro rejero Fernando de Valencia<sup>93</sup>. Esta última fue ejecutada en 1581-82 y presenta el escudo con las armas del obispo don Martín de Córdoba y Mendoza sobre el frontón partido que marca la

---

<sup>89</sup> ALORS BERSABÉ, M. T.: “La producción y comercialización del guadamecés en Córdoba durante el siglo XVI”, en: *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (25) 2011. pp. 87-96.

<sup>90</sup> URQUÍZAR HERRERA, A.: “Pintura y guadamecés en la Córdoba del siglo XVI”, en: *Actas del II Symposium de Historia de las Técnicas: Mil años de trabajo del cuero*. Córdoba, 1999. pp. 519-534.

<sup>91</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *Cordobanes y guadamecés*. Córdoba, 1973. p. 18.

<sup>92</sup> HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C.: “Don Fernando Carrillo, Presidente de los Reales Consejos de Hacienda e India, su testamento, inventario de bienes y el contrato de la rejería para su capilla en la Catedral de Córdoba”, en *Laboratorio de Arte* (16) 2003. pp. 427-441.

<sup>93</sup> MATA TORRES, J.: “Hernán Ruiz y la reja para la Capilla del Nombre de Jesús de la Catedral de Córdoba”, en *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (27) 2013. pp. 79-85.



imposta del gran arco de medio punto. El barrotaje radial del montante aparece enmarcado por las banderas policromadas tomadas a Boabdil en 1483 y que, en opinión de R. Ramírez de Arellano, figuraban originariamente en el escudo de la familia del prelado<sup>94</sup>.



Reja de la Parroquia de El Sagrario, Catedral de Córdoba. Fernando de Valencia. 1581-82.

Con esta introducción histórico-artística queda contextualizada la Córdoba que conoció Juan de Ochoa, una ciudad quizá demasiado medievalizada tanto en su mentalidad, como en la propia concepción artística, pero que paulatinamente fue evolucionando en paralelo a la cultura humanista y marcó su propio desarrollo dentro de la Modernidad. Coincidiendo con este ambiente social, económico, literario y artístico, nace el arquitecto en 1554, desarrollando a partir de 1574 su trayectoria profesional al servicio de las principales empresas de la ciudad, hasta su fallecimiento en 1606 como desglosaremos detalladamente en los siguientes capítulos.

---

<sup>94</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Guía artística de Córdoba, o sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*. Sevilla, 1986. p. 64.

## **CAPÍTULO II: EL ENTORNO FAMILIAR**

De modo casi unánime, Juan de Ochoa parecía estar llamado a ser la figura culminante de la arquitectura cordobesa del último tercio del siglo XVI. Hijo de Martín de Ochoa, contemporáneo de Hernán Ruiz II, a lo largo de su vida acumuló varios de los más prestigiosos cargos constructivos de la ciudad. No obstante su trayectoria profesional - quizá también su vida-, siempre se mostró demasiado condicionada y su estela realmente brilló durante los primeros años del siglo XVII. Como queriendo matizar el aforismo de Hernán Ruiz III, en su vida y en su obra pesaron, más que en él, sus circunstancias.

De Juan de Ochoa conservamos, más que obras, numerosos datos que lo relacionan con importantes edificios, arquitectos, mecenas y empresas artísticas, todo lo cual ayuda a entender el ambiente cultural de la Córdoba de la época y a fijar su personalidad en el contexto que le tocó vivir.

La llegada y recepción de los primeros síntomas de la arquitectura renacentista al territorio andaluz tuvo un indiscutible promotor en el maestro cordobés Hernán Ruiz II, cuarenta años mayor que Juan de Ochoa, cuyo ingenio y estilo italianizado le permitieron dominar los fundamentos teóricos y prácticos de la nueva corriente, desarrollados a lo largo de su carrera de manera particularmente acertada y personal, influyendo en el estilo de los jóvenes maestros formados en los comedios del siglo, entre ellos el propio Juan de Ochoa.

No obstante, antes de ocuparnos de la semblanza biográfica de Ochoa, vamos a intentar esbozar, de modo breve, lo que debió ser el entorno familiar en el que surgió y se desarrolló su personalidad artística. En él debemos hacer especial hincapié en la figura paterna, Martín de Ochoa, gracias al cual obtuvo sus primeros conocimientos en el oficio, recibiendo una formación de tipo tradicional, práctica y técnica, sobre los aspectos mecánicos. Las obras paternas fueron, por tanto, su primera escuela y en ellas fue rápidamente progresando, hasta completar su preparación tras la aprobación del examen de cantero el 22 de junio de 1574. Para entonces sus inquietudes juveniles y su afán de superación le llevaron a buscar nuevos horizontes profesionales, hasta iniciar una sólida trayectoria en solitario, aunque sin romper con el círculo paterno y sus obras.

## 1. Martín de Ochoa (Ca. 1516-1580), padre y maestro de cantería

Pese a ser una de las figuras menos conocidas del panorama arquitectónico cordobés, Martín de Ochoa fue un destacado maestro de cantería de mediados del siglo XVI que dejó cierta huella en el estudio del arte renacentista de la ciudad, al sintetizar buena parte del saber de la cantería tradicional en sus principales obras, la mayoría desaparecidas, pero todas deudoras del gusto y formas consagradas durante el Renacimiento, haciendo evolucionar su estilo y fórmulas decorativas hacia la denominada corriente “manierista” de finales de la centuria. Su reivindicación en la historiografía artística es, sin embargo, relativamente reciente, aunque ya desde su época fuera reconocido dentro de la profesión como *maestro* en el arte de la cantería en la doble acepción del término: la literal, que respondía al título ostentado dentro de la práctica de la construcción, y la de un cabeza de profesión que, junto a su hijo Juan, supo evolucionar estéticamente y adaptarse a los cambios que exigía el transcurso del siglo.

No cabe duda de que se alza, junto a Hernán Ruiz II y Sebastián Peñarredonda, en la primera línea de la decisiva aportación cordobesa al Renacimiento andaluz, desarrollando una trayectoria centrada en su ciudad natal, sin mayor proyección en territorios vecinos, todo lo contrario por ejemplo de Hernán Ruiz II, cuyas relaciones con Sevilla, Málaga y Cádiz, como es sabido, fueron frecuentes y en algunos casos, de especial importancia.

Centrándonos en el relato de la vida del cantero, comenzaremos anotando el origen cordobés de la familia. Allí había nacido el padre y jefe de la dinastía, Martín de Ochoa; él era a su vez hijo del matrimonio compuesto por Juan de Ochoa e Inés Álvarez, vecinos en la collación de Santa María, en cuya parroquia de El Sagrario de la Catedral fue bautizado en 1516<sup>95</sup>. Al llegar la edad de elegir oficio, el joven Martín se inclinó por el de cantero, de modo que hubo de concertar su aprendizaje durante una serie de años junto a algún maestro de cantería cordobés del primer tercio de siglo.

Muy pocas noticias se conocen de este arquitecto, y son aún más escasas en estos primeros decenios de su vida, ya que los pocos testimonios que en la actualidad

---

<sup>95</sup> En el archivo de la parroquia del Sagrario de Córdoba no se conservan libros de bautismos anteriores a 1523, lo que nos ha impedido conocer la fecha exacta del bautizo del arquitecto.

poseemos nos han sido proporcionados por algunos contratos de obras y, especialmente, por su testamento, otorgado en 1573, sobre el que volveremos más adelante.

Hacia 1550 ya debería haber alcanzado la maestría en el oficio, pues es por estos años cuando contrae matrimonio con la joven Ana Méndez y funda su hogar en las inmediaciones de la catedral. Fruto de este enlace nació una niña a la que sus padres llamaron Mariana. Años después nacieron otros dos hijos, varones en este caso: Juan, en 1554, y Leonardo en 1556, ambos también bautizados en la parroquia de El Sagrario de la Catedral. El primero fue apadrinado por los canónigos Melchor de Pineda y Cristóbal de Mesa<sup>96</sup>, mientras que a Leonardo lo asistieron Juan de Clavijo y Antonio Mohedano de Saavedra, también religiosos los dos<sup>97</sup>. En ambos casos actuaron de madrinas las beatas Francisca y María de Valenzuela, quienes mantuvieron una estrecha amistad con Méndez, como deducimos tras el estudio de su testamento, donde ésta destinó varias prendas de su ajuar doméstico a la Casa-beaterio del Espíritu Santo, posterior convento de dominicas, donde vivían ambas religiosas junto a otro reducido grupo de mujeres consagradas<sup>98</sup>.

Años después el arquitecto decidió cambiar de domicilio y arrendar a Diego de Toledo, sedero, una parte de su vivienda en la Calleja de los Ángeles, donde vivió junto a su esposa e hijos durante los años 1555 y 1557<sup>99</sup>. Aunque no sabemos con certeza cuál pudo ser la intención del artista al realizar este cambio de hogar, es posible pensar en una precaria situación económica que le obligara a compartir vivienda junto a otra familia de semejante posición social.

---

<sup>96</sup> Archivo Parroquia del Sagrario de Córdoba (en adelante A.P.S.C.). Libro de bautizos. 1550-1559. L I. Fol. 149 vto. Citado también por VALVERDE MADRID, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto...”, s/p.

<sup>97</sup> *Ibid.* Fol. 211 vto.

<sup>98</sup> Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (en adelante A.H.P.C.). Protocolos Notariales. 1557. Oficio 1. Alonso de Toledo. 16807-P. Fols. 464-465 vto.

<sup>99</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1555. Oficio 31. Gonzalo de Toledo. 9962-P. Fol. 284.



Azulejo con el nombre *Calleja de los Ángeles* rotulado, en la entrada principal a la calle. Córdoba, barrio de la Catedral.

El apogeo que en el terreno sociocultural había experimentado la ciudad de Córdoba durante los dos primeros tercios del siglo XVI, parece declinar un tanto en los últimos treinta años del siglo, y se irá acentuando esta decadencia a medida que se acercan los años finales de la centuria, momento en que el hijo -Juan-, desarrolló su trayectoria fundamentalmente al servicio de las obras municipales y del cabildo catedralicio. Esta crisis puede detectarse especialmente en el ambiente artístico; apenas se conservan referencias a maestros canteros relevantes en la Córdoba de este momento, si bien todavía queda terreno sin explorar en los archivos de la ciudad, lo que pudiera arrojar más luz sobre este interesante periodo. De este estancamiento no se saldrá aproximadamente hasta el último tercio del siglo XVII, cuando de nuevo Córdoba ocupe un papel importante dentro del panorama artístico.

Es posible pensar que esta crisis de valoración artística producida a fines del quinientos, fuese el motivo de que artistas de limitadas posibilidades, con reducidas clientelas y encargos de escaso valor, se vieses abocados a buscar nuevas perspectivas, e incluso oficios en algunos casos, que les permitiese mantener de un modo digno sus precarias situaciones familiares. Esta necesidad de recurrir a otros medios de subsistencia parece alejar bastante a estos hombres del prototipo de lo que había llegado a considerarse como el artista ideal durante el Renacimiento. Esta realidad aleja a los maestros

cordobeses de dicho ideal; mientras ésta era una persona muy considerada en su círculo, con alta estimación de sí misma, los artistas de la Córdoba del siglo XVI -a excepción únicamente de Hernán Ruiz II- se nos muestran todavía muy vinculados al mundo del artesanado medieval, donde se había dado con mayor frecuencia el hecho de dedicarse a varias ocupaciones simultáneas, a veces dispares entre sí.

Y este debió ser el caso de Martín de Ochoa -cantero al que imaginamos más bien discreto-, cuyos encargos no fueron ni abundantes, ni suficientemente rentables, hasta el punto de tener que decidirse a buscar otra profesión de igual provecho que le fuese compatible con la de cantero y que, al mismo tiempo, le proporcionase un medio más seguro de reforzar la economía familiar. Por ello, a partir de 1557 encontramos también al maestro como encargado de mantenimiento de la fábrica de la catedral cordobesa, al servicio del obispo don Diego de Álava y Esquivel (1558-1562), desarrollando una intensa labor de conservación preventiva en el templo mayor cordobés, paralela a las obras de Hernán Ruiz II en la nueva fábrica del crucero y capilla mayor.

#### **a) Incursión en la catedral**

El 10 de mayo de 1557 Martín de Ochoa contrajo con el licenciado Matías Pinelo, racionero y obrero de la Catedral de Córdoba, la obligación de ocupar durante los próximos cuatro años el cargo de jefe de mantenimiento de la fábrica catedralicia, trabajo muy vinculado a su profesión que, como comprobaremos más adelante, le introdujo en obras de mayor envergadura en el templo mayor. Según el documento notarial, era obligación del maestro barrer y regar cada sábado toda la fábrica en albañilería y terrizo, desde los grandes arcos de herradura que comunican las naves con el Patio de los Naranjos, hasta el muro sur del edificio, incluyendo las obras de las capillas perimetrales, altares exentos y, de manera especial, los trabajos de levantamiento de los muros del crucero y coro, asegurando de este modo el estado óptimo de los materiales y adecentamiento del pavimento. Otra de las obligaciones que contrajo Martín de Ochoa fue encender el brasero durante los fríos meses de invierno para que, reunidos en las largas jornadas de cabildo ordinario, los capitulares pudieran

abordar cómodamente los temas concernientes a la catedral y sus necesidades, en la entonces capilla de san Clemente (hoy Museo de san Clemente, junto al muro de la qibla). Finalmente también se hace referencia al trabajo de limpieza propiamente dicho, obligándose a limpiar y mantener en buen estado de conservación los bancos y mobiliario litúrgico distribuido por las distintas dependencias, y todo ello a cambio de los frutos de las tres huertas que colindaban con el espacio de la catedral, próximas al Patio de los Naranjos, junto al muro oriental. Esto es, las recolecciones de hortalizas, naranjas, limones y otros frutos con los que el maestro podía abastecer de alimentos a su familia, o bien negociar en el mercado municipal para ganar mayor recompensa económica<sup>100</sup>.

Por entonces Martín de Ochoa seguía viviendo en el hogar compartido de la Calleja de los Ángeles. Su esposa, Ana Méndez de Mora, era hija de Alonso Escobedo, jurado, y de Francisca Méndez de Mora, naturales de Granada aunque vecinos en la misma collación de Santa María. Previamente la joven aportó al matrimonio una dote valorada en 48.000 maravedíes, lo que debió constituir una importante ayuda para la economía del maestro<sup>101</sup>. Por razones que desconocemos, la joven desposada abandonó desde pequeña el apellido Escobedo, para apellidarse Méndez; es posible que esta decisión se debiera al mayor prestigio de dicho apellido en Córdoba, donde era considerado uno de los de mayor prestancia y antigüedad.

Fueron los años en que los capitulares le confiaron cada vez más proyectos al arquitecto, muchos de ellos en colaboración de otros canteros. De este modo, en 1560, Martín de Ochoa contrató con el racionero don Francisco de Góngora, las obras para retundir los muros y reforzar los paramentos de la desaparecida capilla de san Jorge de la Catedral, trabajo por el que el arquitecto cobró 45 ducados. Junto a él, firmaron las condiciones de la obra los canteros Alonso Sánchez, Antón de Huertas, Juan Martínez, Jerónimo Carrasquilla y Juan de Trujillo<sup>102</sup>. El trabajo consistió en retundir los cuatro ángulos del espacio, respetando el arranque del vano del ventanal del muro occidental, y moldurar la cornisa y elementos sustentantes, según criterio de don Francisco de Góngora. Dicha labor también era aplicable al arco toral, próximo al costado del

---

<sup>100</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1557. Oficio 31. Gonzalo de Molina. 9961-P, s/f.

<sup>101</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>102</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1560. Oficio 37. Gonzalo Fernández de Córdoba. 9036-P, fols. 700-703.

cimborrio, enluciendo además desde la cornisa del andén alto, hasta los tejados, incluyendo los paramentos exteriores de la capilla. Finalmente, en las condiciones del contrato también se hace mención al montaje y desmontaje de los andamios, que debían correr por cuenta de los maestros canteros, facilitándoles don Francisco de Góngora los materiales que necesitaran, entre ellos maderas, clavos, sogas y yeso.

Dos años después, según escritura de 2 de diciembre de 1562, el arquitecto concertó de nuevo con don Francisco de Góngora la construcción de una nave del templo que se hallaba al descubierto, desprovista de cerramiento, terminando de levantar los muros hasta el arranque de la cubierta y cerrando el espacio mediante un sencillo abovedamiento, por el precio de 39.000 maravedíes<sup>103</sup>. El documento notarial resulta demasiado parco en cuanto a información, pues no aclara con precisión la nave de la que se trata, al referirse únicamente a ella como “una de las nabes de las questan por cubrir y questa junto a la que se cubrio aora de la forma y manera y ancho a las demas [...]”<sup>104</sup>, sin especificar tramo, capillas colindantes, o distancia aproximada respecto a la capilla mayor. Todo el trabajo fue de cantería, según un modelo y trazas de Hernán Ruiz II, incluyendo la labra de varias ventanas que permitieran una mayor iluminación interior. Durante la fase constructiva, el peso del abovedamiento fue soportado por una cimbra de madera que, tras el montaje de las dovelas y la clave, quedó desarmada, completando los espacios con tabiques y retundiendo toda la fábrica con yeso y cal. Era condición del contrato que Ochoa corriera con el coste de los oficiales y peones que trabajaran bajo sus indicaciones. La obra, que debía estar terminada en el plazo máximo de un año, incluyó el abastecimiento de materiales y herramientas, nuevamente caso de la madera, clavos, agua, cal, arena, sogas y espuelas<sup>105</sup>.

De este modo, el maestro -que contaba a la sazón 35-40 años-, fue reforzando cada vez más la estabilidad y economía familiar, motivo por el que creemos que abandonó el hogar compartido con Diego de Toledo y arrendó una vivienda propia donde comenzó a vivir desahogadamente junto a su esposa e hijos, quedando ésta nuevamente cerca de la catedral y de sus huertas. Años después, en 1565, el matrimonio se mudó de nuevo, pero en esta ocasión a la collación de *Omnium Sanctorum*, donde permaneció hasta el fin de sus días. Sin embargo, antes del cambio de domicilio, los jóvenes Leonardo y Mariana

---

<sup>103</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1562. Oficio 2. Lorenzo de Casas. 16556-P, fols. 76-78.

<sup>104</sup> *Ídem*.

<sup>105</sup> *Ídem*.



fallecieron, dejando a Juan sin hermanos y convirtiéndolo en el primogénito de la familia<sup>106</sup>. No tenemos noticia específica acerca de las posibles causas que produjeron ambas muertes, aunque podría aventurarse la hipótesis de que éstas fuesen ocasionadas por algún brote de peste, terrible azote de los siglos pasados que castigaba siempre a los más débiles; los niños y los ancianos. Efectivamente, a lo largo de todo el quinientos, se sucedieron varias epidemias, algunas de las cuales resultaron de especial virulencia, como la que se desató a finales de la centuria y se extendió hasta 1601-1602, cuya consecuencia más inmediata fue el notable diezmo de la población<sup>107</sup>. Podría pensarse, por tanto, que Leonardo y Mariana fallecieron al no poder resistir los embates de la enfermedad.

La muerte de los dos críos, así como el preocupante estado de salud de su esposa, que le obligó a testar en 1557, debieron ser algunas de las causas que motivaron al arquitecto a abandonar su domicilio y mudarse a otro nuevo. Sin embargo esto ocurrió casi una década después, en torno a 1565-66. La familia de Martín se vio pronto aumentada con la llegada de nuevos hijos; en agosto de 1567 nació Andrés<sup>108</sup>, que recibió el sacramento del bautismo el 8 de agosto de aquel año en la parroquia de *Omnium Sanctorum*. Dos años después, el 29 de agosto de 1569, fue bautizado Jerónimo, también en el mismo templo, apadrinado por Diego de Cañete, calcetero, y su mujer Isabel García<sup>109</sup>. Finalmente en 1572 nació una niña a la que llamaron Isabel. Queda de este modo la familia nuevamente constituida por Juan, Andrés, Jerónimo e Isabel, habiendo además Ana vencido con éxito su enfermedad, hasta el punto de llegar a superar en vida al propio Juan, como comprobaremos en capítulos posteriores.

No obstante el peligro de la mortalidad infantil seguía amenazando la estabilidad familiar y, entre 1567 y 1573, azotó severamente a los dos pequeños varones -Andrés y Jerónimo-, falleciendo con edades comprendidas entre los 3 y 5 años respectivamente<sup>110</sup>. Mientras tanto, Juan crecía y se había convertido en un joven

---

<sup>106</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>107</sup> Sobre este tema véase: FORTEA PÉREZ, J.: “La evolución demográfica de Córdoba en los siglos XVI y XVII”, en: *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*. T. 1: Andalucía Moderna (siglos XVI-XVII), p. 371 y ss.

<sup>108</sup> Archivo Parroquia San Juan y todos los santos, Córdoba (en adelante A.P.S.J.T.S.C.). Libro de bautizos. 1545-1571. L. I. Fol. 130.

<sup>109</sup> *Ibid.* Fol. 141.

<sup>110</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

aprendiz del oficio de cantero; rozaba los 20 años y preparaba con esfuerzo e ilusión su examen para entrar a formar parte del gremio de alarifes de la ciudad.

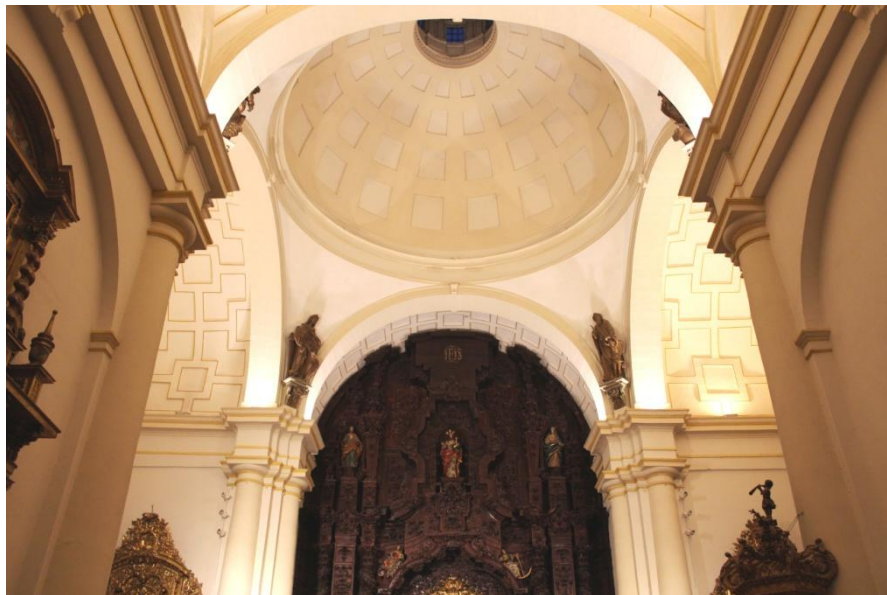
Fueron, sin duda, los años de mayor actividad de Martín de Ochoa; las labores de labra, junto al cantero Tomás de Osma, de las más de 2.000 varas de sillares para la obra de la Puerta del Puente, mantuvieron al arquitecto en continuo contacto con Hernán Ruiz III, quien dirigía el proyecto y monopolizaba, en buena medida, la mayor parte de los trabajos de envergadura de la ciudad<sup>111</sup>. Pero sobre todo destaca su intervención en 1572, en colaboración del arquitecto Miguel Sánchez, en el proyecto de edificación de la capilla mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús, cuyo trabajo consistió en la labra de los cuatro grandes pilastrones, con sus ocho columnas, adosados a los muros del presbiterio y crucero. Cada pilar aparece colocado en un ángulo del cuadrado que se genera al sumar los espacios de la capilla mayor y crucero, colocados intencionadamente de este modo para resaltar, desde el punto de vista simbólico, el escenario donde tiene lugar la celebración eucarística. Son pilares cruciformes colosales, compuestos por dos columnas levantadas a partir de un sólido basamento formado por dos cuerpos de diferentes alturas, con decoración labrada de cuadrados y rectángulos. Siguiendo el esquema clásico, éstas muestran una basa que recrea la típica alternancia de cuerpo inferior convexo, y otro superior, cóncavo. El fuste es liso y presenta sección circular, con un diámetro que va aumentando hasta producir un ligero ensanchamiento, o éntasis, decreciendo luego hacia el extremo superior, donde puede observarse un capitel toscano. Sobre la columna recorre un entablamento formado por arquitrabe, desarrollado a lo largo de toda la alineación y, sobre éste, un friso semejante a la cornisa que remata todo el entablado. A pesar de las intervenciones llevadas a cabo en los últimos siglos, su esquema constructivo sigue conservándose fielmente, pudiéndose advertir en él la impronta artística del maestro y su particular modo de concebir los espacios.

---

<sup>111</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1572. Oficio 37. Gonzalo Fernández de Córdoba. 9048-P, fol. 1378.



*Puerta del Puente. Córdoba. Hernán Ruiz III. Último tercio del siglo XVI.*



Parroquia del Salvador y Santo Domingo de Silos, establecida en la que fuera iglesia del colegio jesuita de Santa Catalina, Córdoba (det. del crucero). Último tercio del siglo XVI.

## **b) La última voluntad**

Tras este trabajo, por el que los arquitectos cobraron 350 ducados<sup>112</sup>, Martín de Ochoa debió empezar a sentirse enfermo, lo que le hizo pensar que su fin estaría próximo. El artista había cumplido 57 años y su salud comenzó a resentirse de una vida relativamente larga y de entrega diaria a su profesión. Debió pensar en la familia, en su esposa y sus dos hijos, Isabel era aún muy pequeña, y por ello decidió ir al escribano correspondiente para redactar su testamento<sup>113</sup>. El documento resulta muy interesante, tanto desde el punto de vista biográfico, como del artístico, ya que a través de él hemos podido conocer la existencia de otras obras de su mano, de las que hasta ahora no habíamos tenido otra referencia documental.

Por lo que se refiere al aspecto biográfico, el testamento de Martín de Ochoa nos ha proporcionado una serie de datos de gran valor para el mejor conocimiento de su vida, muchos de los cuales ya han sido expuestos en lugar oportuno (fecha de nacimiento, matrimonio, domicilio, etc.). Asimismo nos revela que el arquitecto era hombre de profundas creencias religiosas, vinculado a cofradías como la de Nuestra Señora de Belén, que por entonces residía en la ermita de la misma advocación en el Alcázar Viejo<sup>114</sup>. Ruega a sus hermanos cofrades que, llegado el día de su funeral, acompañasen honradamente su cadáver y ofrecieran por su alma las misas que estimaran oportunas. Por otro lado, expresa su deseo de recibir sepultura en el panteón de su compadre don Diego Cañete, en el convento de la Santísima Trinidad, en la lápida encastrada en el pavimento de la capilla de Nuestro Señor. Dispuso además para el día del entierro una misa de réquiem cantada con vigilia y responso, en el mismo convento de la Trinidad, más nueve misas celebradas en los días sucesivos; y otras tantas, más adelante, repartidas entre la parroquia de *Omnium Sanctorum* y el convento de la Victoria, por su alma y las de sus difuntos padres.

El gran cariño que el maestro había profesado a su esposa durante los más de veinte años de su matrimonio quedó también reflejado en este documento: además de nombrarla albacea testamentaria y tutora de sus hijos, le mandó como legado una serie

---

<sup>112</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1572. Oficio 3. Alonso de Vallines. 16316-P, fols. 682-685.

<sup>113</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>114</sup> ARANDA DONCEL, J.: “La época moderna (1517-1808)”, en: AA. VV.: *Historia de Córdoba*. T. 3. Córdoba, 1984, p. 258.

de bienes con los que la viuda podría ver cubiertas sus necesidades más inmediatas. Concretamente, le dejó unas casas pertenecientes a la capellanía fundada y dotada por don Rodrigo Alonso de Gahete, ubicadas en la misma collación de *Omnium Sanctorum* y que, en el momento de la testación, se hallaban arrendadas a don Luis de Godoy<sup>115</sup>. El afecto de los esposos quedó de manifiesto en una de las frases dictadas por el arquitecto: “qyero y mando que en el dia que yo fallezca la dicha my mujer sea pagada y entregada de la dicha su dote y rrentas de lo mejor parado de mys bienes y no paren la dilacion quel derecho qyera por cosa alguna [...]”<sup>116</sup>, comprometidas y esperanzadoras palabras de las que se desprende el sentimiento de comprensión y la armonía que siempre reinó entre la familia.

En cuanto a su labor artística, también encontramos en el testamento una serie de noticias respecto a determinadas obras de las que no tenemos más constancia documental. De estos trabajos lo que nos parece más interesante destacar son los contactos del arquitecto con don Juan Pérez de Castillejo, Caballero Veinticuatro de la ciudad, al que se le cita en relación a una obra de cantería en su propia casa por la que el señor aún le debía al cantero 24 ducados y 14.000 maravedís<sup>117</sup>.

También se citan otros trabajos de cierta relevancia, no menos interesantes teniendo en cuenta la empresa y calibre de los mismos. Se hace referencia a las obras en la parroquia de Villanueva del Rey, fábrica que tenía a su cargo, con proyecto, escritura y condiciones que el arquitecto afirmaba poseer en un arca custodiada en su casa. En el documento notarial, Martín nombra a su hijo Juan colaborador y le confía su terminación, “por que asy es my boluntad y por el amor que le tengo [...]”<sup>118</sup>. Igualmente menciona su intervención en la reparación del Molino de Martos y, en su propósito, exige al cantero Cristóbal de Guerra los seis ducados que le debía por su trabajo en mancomunidad. Y de igual modo ordenó que se cobrasen los nueve reales que el obrero de la parroquia de san Andrés, le debía por unas libranzas dadas por Francisco de Molina, cantero, más veintidós piezas de cantería labradas por su hijo Juan, valoradas cada una en real y medio.

---

<sup>115</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>116</sup> *Ídem.*

<sup>117</sup> *Ídem.*

<sup>118</sup> *Ídem.*

En líneas generales, el testamento narra la labor artística del cantero, aludiendo también a ciertos aspectos de su vida personal, con los que se ha podido reconstruir su semblanza biográfica, y enumerando las deudas que dejaba por cobrar a terceros, y que ordena se cobren. En él, junto con su esposa, nombró como albaceas a su compadre Diego Cañete e instituyó por herederos a sus hijos Juan e Isabel. Finalmente asistieron como testigos a la firma del documento Juan García, calcetero, Diego de Torres y los hermanos Antonio y Cristóbal Ruiz, vecinos de Córdoba, de los que no se menciona la ocupación.

Pero a pesar del convencimiento de su próximo fin, el maestro logró superar el malestar inmediato que le obligó a testar, y todavía continuó viviendo con su esposa e hijos algunos años más. De este modo, recuperado de su enfermedad, aparece el 24 de febrero de 1574 concertando la construcción de la planta alta del claustro del convento de san Agustín, cuyo diseño se debió a Hernán Ruiz III<sup>119</sup>. El modelo tomado fue el balcón de piedra construido en el muro sur de la Catedral, próximo al gran relieve marmóreo del siglo XVIII con la exaltación de la Eucaristía. De este balcón debe destacarse el cornisamento que corona el vano, donde puede apreciarse una interesante galería de canecillos perforados que, a la vez que decora el entablamento en su registro inferior, genera interesantes efectos lumínicos. Completa esta solución una serie de tondos con el anagrama de Jesús en su interior, separados mediante volutas que se extienden, incurvan y crean una gran sensación de dinamismo frente al estatismo del registro inferior. El cuerpo principal queda configurado por el espacio propiamente abalconado, cerrado con bóveda de cañón rebajado y acotado mediante un sistema abalaustrado de gran riqueza plástica que repite, en sus seis módulos, el esquema de una serliana.

Martín de Ochoa se comprometió con la orden agustina a iniciar el trabajo el 1 de marzo de 1574, para finalizarlo en el plazo de tres meses, recibiendo a cambio 72 ducados, que fue la cantidad presupuestada por el encargo<sup>120</sup>.

Meses después, el 16 de junio de 1574, Ochoa recibió un nuevo proyecto por parte de fray Hernando de Peralta, prior de la comunidad: la construcción de una fuente de jaspe rojo para el centro del referido claustro, trabajo por el que el arquitecto recibió 100

---

<sup>119</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fols. 114-115 vto.

<sup>120</sup> Sobre este tema véase también: ARANDA DONCEL, J.: “El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.): *Actas del Symposium monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. Vol. 2. pp. 7-64.

ducados, comprometiéndose a terminar la obra a finales de septiembre del mismo año<sup>121</sup>. Las condiciones estipuladas en el contrato nos ayudan a conocer de manera aproximada las características de la obra, tratándose de una monumental pieza con taza de dos varas de diámetro, cuatro cabezas de leones repartidas en los ángulos y el saltador de agua en el centro, con una altura total no superior a la media vara. Esta fuente debía ir situada sobre un pedestal de cinco cuartas y media de largo por media vara de grueso, asentado con plomo y zulaque, para asegurar el movimiento fluido y óptima conducción del agua. Junto a los caños de plomo, era condición que las juntas de toda la estructura estuvieran reforzadas con lañas de hierro rehundidas en la piedra, método que permitiría reforzar la estructura interna y mantener unidos los paramentos exteriores. Finalmente el arquitecto debía perforar los frontales de la taza, cabezas de leones y pavimento interno, como creyera necesario, con el fin de favorecer las salidas y desagüe del agua<sup>122</sup>.

Y con toda probabilidad, esta sí debió ser la última obra del maestro, pues no hemos vuelto a encontrar referencias a trabajos posteriores a estas obras en el ex convento agustino. Dedicado a sus menesteres diarios, y con su hijo Juan ya examinado y ejerciendo el oficio, Martín de Ochoa terminó sus días en su hogar del barrio de *Omnium Sanctorum*. Allí precisamente, Juan, que rondaba los 25-30 años, ya había contraído matrimonio con su primera esposa, María de Gibaja, y había sido padre de una niña: Francisca.

La muerte debió sobrevenirle al maestro entre finales de 1575 y los primeros meses de 1582, pues en un poder otorgado por Ana Méndez con fecha de 7 de agosto de 1582, ya figura ésta como “viuda de Martin de Ochoa, maestro de la cantería [...]”<sup>123</sup>.

## **2. La familia sin Martin**

La muerte del arquitecto alteró de forma sustancial la apacible y feliz existencia de la familia Ochoa Méndez. Ana, viuda todavía joven, quedaba sola al frente de un hogar y decidida a cuidar la educación de la pequeña Isabel, de unos 8-10 años. En principio

---

<sup>121</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fols. 394 vto.-395.

<sup>122</sup> *Ídem*.

<sup>123</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1582. Oficio 7. Melchor de Córdoba. 15320-P, fols. 107 vto.-108.

siguió regentando la vivienda familiar, asegurando de este modo el feliz crecimiento de la cría en su entorno más cercano. Gracias a los usufructos y rentas de las viviendas arrendadas a terceros, Ana pudo sostener la economía familiar con éxito. Juan, por su parte, ya comenzaba a despuntar como arquitecto y, a sus 25 años, vivía independizado con su propia familia, si bien seguía prestando toda la ayuda posible a su madre y hermana.

Sin embargo la situación se volvía cada vez más difícil para la viuda. Años después, cuando la familia parecía recuperarse tras la pérdida de Martín, un nuevo y fatal episodio volvió a marcar su destino. Probablemente víctima de la elevada tasa de mortalidad infantil, la joven Isabel enfermó con gravedad y falleció, cuando aún ni siquiera había alcanzado la mayoría de edad. Era ya el quinto hijo que Ana hubo de enterrar, en esta ocasión además sin su marido, y la frustración comenzaba a pesar dolorosamente sobre su persona. Fue entonces cuando Juan propuso a la madre la idea de compartir su hogar, junto a su esposa e hijos, proposición que Ana rápidamente aceptó a pesar de que para ella suponía desligarse de los recuerdos de la etapa más plena de su vida. Aunque resulta difícil precisar el momento exacto de este traslado, podemos movernos entre una serie de fechas aproximadas que nos acercan al suceso: sabemos que en torno al año 1582 falleció Martín. Por otro lado, en el testamento de 1606 de Juan, el arquitecto cita a su madre e informa que desde hacía años, él cuidaba de ella en su hogar. Por tanto, el fallecimiento de Isabel creemos que hubo de producirse entre 1583 y 1590 aproximadamente.

No obstante, y a pesar de su delicada salud, Ana destacó por su especial longevidad, hasta el punto de que tras la muerte de Juan en octubre de 1606, seguía combatiendo su ancianidad, motivo por el que pasó a ser cuidada por su nuera. Con todo, desconocemos la fecha exacta del fallecimiento. La investigación en el archivo parroquial de San Juan y todos los Santos no aclara el dato, puesto que el volumen primero de defunciones perteneciente a la parroquia de *Omnium Sanctorum* se halla en paradero desconocido, y el segundo parte de 1712.

Probablemente Méndez moriría al poco tiempo de su hijo, siendo sepultada en el panteón familiar, junto a los restos de su marido e hijos, del convento de la Santísima Trinidad, donde había profesado en 1600 su nieto Luis, hijo de Juan. De este modo, la difunta incumplió una de las cláusulas principales de su testamento, otorgado el 2 de



abril de 1577<sup>124</sup>, donde expresó su deseo de ser sepultada en la cripta reservada para las beatas de la casa del Espíritu Santo, en el muro occidental de la Catedral, junto a la actual capilla de san Antón. Así lo manifestó en 1557, cuando su delicado estado de salud la obligó a testar con urgencia. Tras la extensión de este documento, no hemos localizado codicilos posteriores. La escritura notarial nos revela que se trataba de una mujer sumamente religiosa, disponiendo para el día de su entierro una misa de réquiem cantada con vigilia y responso, en la Catedral, más nueve misas celebradas en los días sucesivos; y otras tantas, más adelante, repartidas entre los conventos de Nuestra Señora de la Victoria y el de Madre de Dios, por su alma y las de sus difuntos padres. Seguidamente destina un real al cabildo catedralicio, en agradecimiento por la administración de los sacramentos y, para el monasterio de la Santísima Trinidad de la ciudad, dos maravedíes “que an de yr a la rrendencion de los criptianos questan cautibos en tierras de moros [...]”<sup>125</sup>. El gran cariño y afecto que Méndez había sentido por las hermanas de la Casa del Espíritu Santo, nuevamente quedó reflejado en este documento: además de escoger a Francisca y María de Valenzuela como madrinas de sus hijos Juan y Leonardo, les dejó en herencia cinco varas de tela de terciopelo, sábanas y toallas para servicio de la casa donde vivían junto al resto de religiosas, y finalmente nueve reales que afirmaba deberles en concepto de unos paños de lienzo<sup>126</sup>.

Por entonces Méndez instituyó como herederos a sus hijos Juan, Leonardo y Mariana, nombrando albaceas testamentarios a su esposo y al oficial de cantería Francisco de Molina, íntimo amigo de la familia. Puede advertirse, por tanto, una situación familiar muy distinta en este momento, coincidiendo con la etapa en Santa María y el nacimiento de sus primeros hijos. Como testigos firmaron Domingo de Orta, técnico de cantería, y Gonzalo de Castillejo, del que no se menciona profesión alguna. La voluntad de Méndez en estos momentos, lejos de poder cumplirse, no era más que el deseo de una madre desesperada ante la muerte, deseosa de dejar bien posicionados a sus hijos y limpiar su conciencia ante los ojos de Dios. Pero paradójicamente, la cercana y temida muerte no llegó a separar a Méndez de su familia, retrasándose más de medio siglo. Al respecto, fue la propia Ana la que hubo de enterrar a su marido, a sus seis hijos e incluso a algunos nietos, terminando su vida en la más absoluta soledad, únicamente en compañía de su nuera, que le acompañó hasta el fin de sus días.

---

<sup>124</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1557. Oficio 1. Alonso de Toledo. 16807-P, fols. 464-465 vto.

<sup>125</sup> *Ídem.*

<sup>126</sup> *Ídem.*

### 3. Ambiente gremial de los canteros cordobeses

La incursión en la catedral, junto al resto de encargos que enriqueció la actividad profesional del maestro, no pudo llevarse a cabo de no ser por su ingeniosa capacitación e intuición para la estereotomía y concepción de los espacios. Aunque el artista supo completar desde joven su aprendizaje, hubo de examinarse públicamente ante las autoridades civiles pertinentes. La superación de esta prueba le permitiría obtener el grado de oficial de cantería, y para ello debió sorprender a los evaluadores por su conocimiento y dominio práctico del oficio, lealtad en sus actuaciones y compañerismo con los propios integrantes de la organización gremial. Toda la actividad arquitectónica de Martín de Ochoa estuvo regulada por las Ordenanzas de 1503 presentadas por el arquitecto Pedro López (†1539), en el ambiente de la influyente Córdoba de principios del siglo XVI, cuya actividad urbana se concentró en dos focos principales: uno, paralelo al río Guadalquivir, donde décadas más tarde Hernán Ruiz III levantaría la monumental Puerta del Puente; y otro en torno a la calle de la Feria, que quedaría convertido en centro cívico, comercial y lúdico, articulado por el Ayuntamiento y la popular plaza de la Corredera<sup>127</sup>.

A principios de 1503, las autoridades del cabildo municipal cordobés, preocupadas por los numerosos pleitos que sobre edificios y construcciones se venían ejecutando, se reunieron con la finalidad de investigar cuáles eran las causas de tan frecuentes desencuentros. De las deliberaciones llevadas a cabo, creyeron que uno de los más importantes motivos de aquellos conflictos era la inexistencia de una legislación precisa que determinase a qué atenerse y con la cual juzgarlos. Por este motivo, se maduró la necesidad de elaborar una normativa jurídica que afectara a esta área de la actividad urbana, por lo que encargaron al alarife Pedro López y a otro grupo de oficiales de cantería de la ciudad, que averiguasen si existían ordenanzas antiguas sobre el alarifazgo y, de haberlas, presentarlas en cabildo para su estudio<sup>128</sup>.

Con este mandamiento, el arquitecto comenzó la búsqueda de ordenanzas de alarifes, encontrando unas viejas disposiciones a las que añadió algunas modificaciones y

---

<sup>127</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “Esquemas urbanos de la Córdoba Renacentista”, en: *Laboratorio de Arte*, (10), Sevilla, 1996, pp. 101-120.

<sup>128</sup> PADILLA GONZÁLEZ, J.: *El alarife Pedro López y las ordenanzas del alarifazgo de Córdoba (XV-XVI)*. Córdoba, 2009. p. 48.

contenidos, con el fin de mejorar el ennoblecimiento y conservación de los edificios<sup>129</sup>. El documento fue estudiado por don Juan Ortiz de Zárate, alcalde mayor, y por una comisión de letrados del cabildo que, por mayoría, consideró positiva aquella normativa. Una vez avalada, las autoridades de la ciudad ordenaron el 1 de febrero de 1503 que todos los capítulos de las disposiciones recopiladas por López, fuesen tenidos por ordenanzas de la ciudad y sus alrededores<sup>130</sup>.

Estas ordenanzas pueden considerarse uno de los más completos *corpus* que, en cuestión de normas de cantería, existen, compuesto por 154 capítulos en los que se compendia toda la herencia arquitectónica y urbanística medieval hispánica, desde el conocido *Libro del Peso de los Alarifes y Balança de los menestrales*<sup>131</sup>, atribuido a Alfonso X el Sabio, a la tradición constructiva mudéjar, la legislación autóctona cordobesa, usos y costumbres anteriores a 1503, y el conocimiento práctico del propio López que contó, indudablemente, con el asesoramiento colectivo de los miembros del gremio; en suma, un tratado de gran valía que durante toda la Edad Moderna apenas sufrió modificaciones y cuyas pautas marcaron fuertemente el devenir constructivo de la Córdoba del siglo XVI.

El texto original de estas Ordenanzas no se conserva. Todo parece indicar que el documento, tal como se recoge en el apéndice final de las copias conservadas hoy en el Archivo Municipal de la ciudad, fue redactado en un cuadernillo compuesto por sesenta y cuatro hojas, de papel ceutí, en tamaño cuartilla. Es por esta razón, por lo que su conocimiento nos ha llegado mediante vía indirecta, es decir, a través de copias de las mismas<sup>132</sup>. Para nuestro estudio hemos analizado precisamente la más antigua, redactada en los primeros años del siglo XVI, ya que las últimas ordenanzas en él copiadas se fechan en 1503, entre ellas, la propia recopilación de Pedro López, de modo

---

<sup>129</sup> Estas Ordenanzas de Alarifes de 1503 fueron brevemente glosadas por Miguel Ángel Orti Belmonte en un capítulo monográfico dentro de la colección *Córdoba, Monumental, Artística e Histórica*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2ª Edic. 1980, pp. 115-126.

<sup>130</sup> PADILLA GONZÁLEZ, J.: *Op. Cit.* p. 48.

<sup>131</sup> Cfr. CÓMEZ RAMOS, R.: “El libro del Peso de los alarifes”, en *Actas del I simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, 1975, pp. 255-267.

<sup>132</sup> Las Ordenanzas de Pedro López nos han llegado a través de tres copias: dos manuscritas y la tercera impresa. Los textos manuscritos se conservan en el Archivo Municipal de la ciudad; el primero con el título de “Hordenanças de los alarifes” en: L-1905, sección 13ª, serie 10ª, doc. 39, pp. 131r.-168vto. El segundo, “Ordenanzas públicas de los Alarifes de la ciudad de Córdoba, sacadas del libro antiguo de Albarado”, en: L-4450 (antes Ms. 1778). El impreso se custodia en la Biblioteca Municipal de Córdoba, y lleva por título *Ordenanzas de los alarifes de esta M. N. y M. L. ciudad de Córdoba, sacada a la letra de los originales que en su archivo tiene dicha ciudad para el uso de los maestros de albañilería y cantería de ella* (Córdoba, Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre, 1788).

que la copia debió sacarse justamente después de la promulgación de las originales. El texto muestra una cuidada letra redonda, con el contenido articulado a doble columna y epígrafes resaltados en tinta roja. Se inicia la copia con un índice de los capítulos que comprenden dicho reglamento e inmediatamente comienza el contenido de la normativa separado por capítulos, cada uno referente a distintos aspectos del alarifazgo y la repercusión de los mismos en el ambiente constructivo.

El gremio de canteros, en el que entraría Martín y más adelante su hijo Juan, exigía una serie de requisitos para su admisión, algunos de ellos ya recogidos en el citado *Libro del Peso de los Alarifes*, aunando los oficios de cantero y albañil bajo un mismo reglamento. En él se ofrecía el perfil ideal de las cualidades que debían adornar la personalidad de los maestros que aspiraran a alcanzar el conocimiento pleno en el oficio. Tres tipos de cualidades resultaban imprescindibles para ello: unas, que podríamos denominar “morales”, entre ellas la honestidad o la honradez; otras, de proyección “social”, tales como tener buena fama, o la oratoria; y en tercer lugar, las propiamente profesionales, es decir poseer un dilatado saber en cuestiones del oficio. Estos alarifes debían ser nombrados por la ciudad, por lo que debían ser legales, juiciosos y lo suficientemente sabios para juzgar pleitos en la materia, jurando siempre ante el alcalde y por la honra de la ciudad.

Debían además estos aspirantes tener amplios conocimientos de geometría y conocer todas las maquinarias empleadas en la construcción, sin olvidar naturalmente las utilizadas en las arquitecturas defensivas<sup>133</sup>. Junto a estos requisitos profesionales, el maestro debía también reunir las ya referidas cualidades morales pues, al ser reconocido públicamente para apreciar o dirigir obras, es lógico que se le exigiera no solo capacidades técnicas, sino una serie de virtudes morales que le asegurasen la respetabilidad social.

Al ingresar en el trabajo, el oficial examinado -maestro en el lenguaje gremial- debía prestar juramento del cargo, por la señal de la Cruz (formulación muy empleada en los encabezamientos de los protocolos notariales medievales y de época moderna) y por los designios de los Santos Evangelios, prometiendo el correcto y fiel uso de todo lo que en

---

<sup>133</sup> El conocimiento de la geometría era considerado como una de las bases primordiales para el ejercicio de la cantería desde el citado *Libro del Peso de los Alarifes*, donde se especifica que: “tiene obligación precisa el alarife de ser sabio en la geometría [...]”, hasta el tratado de alarifazgo de Diego López de Arenas, muy estudiado por la profesora Toajas, en TOAJAS ROGER, M<sup>a</sup>. A.: “Alarifes, alcaldes y maestro”, en *Diego López de Arenas, su arte y sus textos*. Sevilla, 1997, pp. 32-40.

razón del oficio le fuese ordenado, bajo las penas que la ciudad impondría a los alcaides que no cumplieran la normativa. Una vez realizado el juramento, la ciudad era la encargada de entregarles a los alarifes las provisiones correspondientes por las que se les facultaban para el ejercicio pleno del oficio. Las Ordenanzas recogen sin duda el espíritu de protección a los naturales de la ciudad y el respeto hacia sus trabajos, pues reducen el ámbito de competencias, prohibiendo la intervención en edificios con más de dos años de antigüedad, respetando de este modo los trabajos de anteriores maestros<sup>134</sup>.

Respecto a los derechos y salarios que cobraban los canteros por sus servicios, debemos señalar la falta de conocimiento al respecto, debido a la escasa documentación conservada en el Archivo Municipal de la ciudad. Desconocemos, por tanto, la bonificación de sus trabajos, a lo que debemos añadir que, con el tiempo, estas cantidades variarían y quedarían fijadas en función de lo que el profesor Padilla González denomina “labor de policía”<sup>135</sup>, es decir, las multas que se imponían a los que contravinieran las normas legisladas, si se diera el caso, o de las prestaciones de sus servicios, tales como peritos o jueces en las contiendas que surgieran por cuestiones de competencia.

La inspección y cuidado de los muros, torres y cercas de la ciudad era una de las principales obligaciones que contraían los canteros. Por ende, una vez jurado el cargo, éstos debían estudiar las murallas y torres y hacer saber a los regidores todo lo que apreciaran que estuviese dañado en ellas, para que éstos mandasen labrarlas y repararlas en lo que fuese menester.

Los canteros y alarifes eran los encargados de medir los espacios públicos, la altura de sus edificios y determinar las medidas que había de darse a los andenes de las calles. Ningún particular podía trazar alturas en calzadas o aceras, ni andenes fuera de las puertas de las casas sin previa licencia del concejo y, en caso que éste lo diera, deberían ser parejos, manteniendo la misma altura para todos los vecinos de un barrio, multando las infracciones con multas que rondaban los 600 maravedíes<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> A.M.C.: L-1905, Cap. 2º de las Ordenanzas de los Alarifes: *De lo que pertenece hazer a los alarifes por rraçon de su officio*.

<sup>135</sup> PADILLA GONZÁLEZ, J.: *Op. cit.* p. 256.

<sup>136</sup> A.M.C.: L-1905, Cap. 156º de las Ordenanzas de los Alarifes: *De los albañies que toman de una pertenencia para dar a otra*.

Paralelamente, los maestros canteros debían velar por la calidad de los materiales constructivos, motivo por el que el reglamento controlaba el papel de adoberos, tapiadores, yeseros y tejeros, valorando de este modo el trabajo común y apostando por el bien multidisciplinar, en beneficio de los edificios.

Las Ordenanzas regulaban asimismo la labor de extracción de la piedra, dada la importancia de este material en la arquitectura cordobesa. Y es que la piedra era un material fundamental, tanto en las edificaciones de gran relevancia, como en todos los trabajos de cimentación, fuesen o no de gran calibre; un material relativamente caro en la construcción, de ahí que su uso fuera más restringido que los ladrillos, adobes o tapias. Sin embargo, en Córdoba la escasez de piedra no fue tan acentuada como en el resto de Andalucía dada la presencia de importantes canteras tanto en el norte de la provincia (en la comarca de la Albalá), como en el sur (junto a las inmediaciones de la Cordillera Subbética, en pueblos como Cabra, Carcabuey y Luque fundamentalmente)<sup>137</sup>.

Debe tenerse en cuenta, además, la gran tradición en el arte de la cantería que desde la Edad Media venía marcando el desarrollo de la arquitectura cordobesa, en concreto el aprovechamiento de materiales de edificios que quedaban en desuso, máxime en una ciudad como Córdoba, con un pasado monumental verdaderamente notable, con abundantes ruinas de viejos edificios de épocas romana, visigoda y musulmana. Ello llevó a la prohibición de edificar sin licencia previa sobre restos de otras construcciones pasadas, es decir, sobre ruinas o restos arqueológicos, conservándolas en su esencia como imborrables testimonios de época<sup>138</sup>.

En suma, el gremio de canteros se presenta en la Córdoba del XVI como aquel grupo de maestros del alarifazgo con suficiente autoridad moral y experiencia profesional que trabajaba al servicio del Concejo, velando por la buena conservación del patrimonio colectivo de la ciudad y de sus habitantes, con capacidad para actuar de oficio, o por mandato de las autoridades con encargos de inspeccionar y proyectar obras municipales. Ciertamente el cabildo municipal tenía a su cargo la construcción, reparación y conservación de numerosos edificios y obras públicas, así como la obligación de

---

<sup>137</sup> *Ídem*. Cap. 114º: *De las canteras que son de todo servicio del pueblo que se entiende para todo edificio y caleras y molinos y aceñas*.

<sup>138</sup> Debemos señalar en este apartado la extracción de piedra de las ruinas de *Medinat Al-Zahra*, conocida en el siglo XV como Córdoba la Vieja, lo mismo que debió ocurrir en el *palatium* de Maximiano Hercúleo, en Cercadilla, siglos anteriores.

emprender multitud de trabajos, hasta el punto de contar habitualmente con un equipo propio de albañiles y carpinteros dedicados a estas labores, entre las cuales destacaremos la apertura de nuevas calles, empedrados de las principales, construcción de calzadas o aceras, limpieza de vías públicas, reparación de los edificios capitulares, instalación y evacuación de la red de aguas residuales y las de traída de agua potable y otras construcciones de carácter civil o militar: puentes, murallas, torres, etc., en cuya dirección de todas ellas, los canteros de la ciudad eran las personas de confianza encargadas directamente por el Concejo.

Pero como peritos, también eran expertos bien al servicio, o bien por mandamiento de los alcaldes-jueces, para intervenir en los pleitos producidos entre vecinos por construcciones o edificaciones que requerían el asesoramiento de una actividad competente en la materia, asumiendo igualmente la categoría de jueces árbitros en litigios entre particulares, a fin de evitar costosos pleitos.

Apartado muy interesante del ordenamiento del cantero es el dedicado a las funciones específicas del trabajo. El maestro en el arte de la cantería, al igual que el albañil, estaba capacitado para asesorar, ejecutar y librar los mandamientos de los jueces en los pleitos surgidos por razones de obras, edificios o servidumbres derivadas de ellos; ser medidores de la ciudad y examinadores dentro del mismo gremio; así como tener a su cargo la realización de algunas obligaciones de carácter periódico, tales como requerir los puentes, alcantarillas, pilares, muros, torres y calles de la ciudad, ordenar y pregonar que se hiciesen las vallas que lindasen con los caminos en ciertas épocas del año; o determinar la altura que debían tener los edificios<sup>139</sup>. En resumidas cuentas, la personalidad del cantero exigía teóricamente una alta cualificación en materia de ingeniería, tanto civil como militar, que le permitiera ejercer de supervisor en obras al servicio del concejo, perito en asuntos de construcción y tasador-asesor para casos judiciales. Es sobre este concepto originario del cantero como ingeniero, donde debió sumar después el citado matiz de carácter gremial, surgiendo la figura del “alarife” como maestro con la máxima autoridad en el gremio. Este contenido de carácter corporativo podría considerarse consecuencia segura del desarrollo de las organizaciones profesionales durante la Baja Edad Media, y cabría interpretarlo como

---

<sup>139</sup> Sobre este tema véase: GÓMEZ LÓPEZ, C.: “Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII), en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, pp. 39-52.

una utilización del término tan prestigioso para distinguir la representación de una especialidad de las artes de la construcción.

Desde el punto de vista ideológico, las ordenanzas consagraban la supremacía del poder público en la reglamentación urbanística, especialmente en lo referente a la regulación de la ocupación del espacio público, sobre la ocupación individual, aunque sin obviar el derecho a la privacidad, defendiendo la intimidad de la propiedad particular y la obligatoriedad de evitar sobre ellas cualquier tipo de servidumbres o litigio, aludiendo claramente a la jurisprudencia islámica tradicional. Por lo tanto, estimamos que estas Ordenanzas de 1503 suponen la perfecta síntesis entre la concepción urbanística cristiano-occidental impuesta en Córdoba por los nuevos pobladores tras su conquista en 1236, en la que el Concejo regía la planificación urbana, y la concepción del urbanismo islámico tradicional que exigía un estricto respeto del derecho a aquellas construcciones que garantizaran la intimidad de los moradores de las casas<sup>140</sup>.

Finalmente se ha de destacar la larga vigencia de la normativa en la ciudad, puesto que fueron tenidas durante toda la Edad Moderna como fuente básica de jurisprudencia urbanística con pleno vigor, aunque sufriese una importante modificación en 1570 cuando Felipe II, por real provisión, y a petición de algunos vecinos de la ciudad, anuló dos capítulos de dichas Ordenanzas, permitiendo a partir de entonces labrar y edificar las casas con la altura que se desease, sin respetar la prohibición de abrir ventanas a la calle desde las que se viesan las casas ajenas, eliminando de este modo uno de los vestigios más importantes de la impronta islámica, justificable en la cultura cristiana donde se apreciaba más la monumentalidad de una buena fachada como señal del prestigio social del morador, frente al exacerbado pudor de las casas hispanomusulmanas; aspectos socioculturales que justifican la mentalidad de cada cultura y, de algún modo, relacionan sus comportamientos, conciencia artística e ingenio a la hora de concebir los espacios interiores.

---

<sup>140</sup> Sobre este tema véase: NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P: “Algunas reflexiones sobre el urbanismo islámico”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22 (2007), pp. 259-298.



### **CAPÍTULO III: LOS AÑOS DE LA JUVENTUD: 1554-1576**

Al igual que ocurre con otros muchos artistas que no han disfrutado en vida de grandes honores o de un reconocimiento público relevante, establecer la estricta biografía y el perfil humano de Juan de Ochoa resulta una tarea compleja. Precisamente contrasta el abundante número de datos recopilados referentes a sus intervenciones y actuaciones como maestro mayor del concejo municipal y de la catedral, con las limitadas noticias personales que de él tenemos. Por lo tanto, su perfil personal únicamente podemos establecerlo a través de su prolífera obra, su correcta y clara escritura, y sus continuas referencias en los registros de cuentas de fábrica de las tres grandes empresas constructivas para las que trabajó: Catedral, cabildo municipal y Obispado. Es por ello que en los siguientes capítulos nos centraremos en establecer su biografía en íntima relación con su actividad profesional, de la manera más completa posible. Partiremos de su significación artística y entroncaremos con el análisis de su fecunda trayectoria, separando los trabajos civiles de los proyectos de ingeniería hidráulica y, por último, los encargos religiosos.

#### **1. Noticias de la infancia**

Tal y como hemos indicado en el capítulo precedente, Juan de Ochoa había nacido en Córdoba en el año 1554 y era el segundo hijo del matrimonio formado por Martín de Ochoa y Ana Méndez. Fue bautizado en la parroquia de El Sagrario de la Catedral el día 27 de diciembre de ese mismo año, siendo apadrinado por los canónigos Melchor de Pineda y Cristóbal de Mesa, y por las religiosas dominicas María y Francisca de Valenzuela.

Cuando Juan nació, su familia llevaba varios años residiendo en la collación de Santa María, en la calle Judíos, cerca del Hospital de Santa Quiteria, fundado sobre la antigua sinagoga del siglo XIV que, a partir de 1588 quedó convertida en ermita de los santos

Crispín y Crispiniano, sede del gremio de zapateros. Desde su más tierna infancia el pequeño Juan estuvo en contacto directo con las obras catedralicias, ya que su padre alternaba las labores de mantenimiento y conservación de su fábrica, con el resto de obras y encargos a los que se enfrentó, muchos de ellos promovidos por el propio cabildo, según se vio. Ese contacto diario despertó en el crío una decidida inclinación hacia el mundo de las artes, y en concreto hacia la arquitectura. Años antes había nacido la primera hija del matrimonio Ochoa-Méndez: Mariana, debiendo ser bautizada en la misma parroquia de El Sagrario hacia 1552. A ésta le siguió Juan y, posteriormente, en 1556, nació el segundo varón: Leonardo, también bautizado en la misma iglesia el día 10 de noviembre de aquel año. Más adelante, trasladada la familia a la collación de *Omnium Sanctorum*, nacieron los restantes tres hijos: Andrés en 1567; Jerónimo en 1569, e Isabel, cuyas hallazgos documentales sitúan la fecha de su nacimiento entre 1570 y 1572.



Azulejo rotulado en la calle *de los Judíos*. Córdoba, barrio de la judería.

Los otros hijos varones del matrimonio, menores que Juan los tres, no habían mostrado ningún interés especial por seguir los derroteros paternos, por lo que el hecho de que el mayor se sintiera atraído por el mundo de la arquitectura, debió sin duda producir en Martín una impresión honda y grata a la vez. Aún así, Martín no deseaba que su hijo

tuviera que recurrir a otro oficio para poder subsistir dignamente, como a él le sucedió en un determinado periodo de su carrera, de modo que estaba dispuesto a poner de su parte todos los medios necesarios para que el muchacho recibiera una adecuada y completa formación en el oficio, con suficiente proyección tanto en el grado de ingeniería, como en el campo de la estereotomía propiamente dicha.

Bien es sabido que durante los siglos XVI y XVII, Córdoba tuvo una gran tradición en el arte de la cantería, asociado muy frecuentemente a sagas familiares y reducidas empresas que supieron marcar la evolución de las distintas tendencias estilísticas, manifestando los diferentes lenguajes arquitectónicos que definieron, en cada caso, sus estilos. Ejemplos como los propios Martín y Juan de Ochoa; los Hernán Ruiz; los González Bailén o ya incluso en la centuria del XVII los Rodríguez Navajas, fueron algunos de estos casos donde la ideología hereditaria quedó suficientemente de manifiesto<sup>141</sup>.

Pero al margen de la influencia artística ejercida por el padre, era preciso buscar un referente para asegurar la sólida y eficaz formación del joven, es decir un maestro de cierto renombre con el que ampliar todos los conocimientos necesarios para el ejercicio del oficio. El futuro arquitecto parecía más atraído por los conceptos ingenieriles aplicados a casos hidráulicos, al menos en una primera fase en la que intervino en varios proyectos de conducciones de aguas, puentes, azudas y pozos, campo desconocido por Martín dada su especialización fundamentalmente en trabajos religiosos al servicio de la catedral. Sin embargo, en esos años, Córdoba contaba afortunadamente con una figura de gran relieve en este campo: Hernán Ruiz III (h. 1534-1606), quien supo heredar el peso de la fama paterna y la habilidad e intuición para la ingeniería, con una obra especialmente valorada en el caso de la hidráulica. No obstante, a nivel personal, también heredó el espíritu inquieto y dudosa conducta de Hernán Ruiz II, que le acarrearón numerosos desencuentros personales y desagradables causas judiciales especialmente durante sus últimos años.

Lo cierto es que Hernán Ruiz III logró rebasar el tradicional sentido gremial del oficio y sorprender a las empresas constructivas del momento con novedosas fórmulas que, aún siguiendo la línea evolutiva del Renacimiento y sus coordenadas clásicas, introdujeron

---

<sup>141</sup> MORENO MENDOZA, A.: *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento Andaluz*. Granada, 1989. p. 16.

en la Córdoba del último tercio del quinientos los planteamientos finales que completaron la evolución del estilo. Por este motivo, Martín asumió en un primer momento la maestría del hijo, enseñándole los fundamentos básicos del arte de la cantería, con vistas de reservar el grueso de la formación a aquel maestro que supiera inculcar en el joven los conocimientos plenos y una dilatada experiencia práctica. Este maestro debía tener además un reconocido prestigio en el contexto artístico del momento y, aunque no hemos hallado carta de aprendizaje, es muy posible que dicha educación artística se llevara a cabo junto a Hernán Ruiz III.

Quizá la elección de este maestro no fue en modo alguno arbitraria; además del hecho de que este arquitecto también era cordobés, se deben tener en cuenta otras circunstancias que dan a este aprendizaje un cariz especial: las relaciones entre la familias Hernán Ruiz y Ochoa Méndez. En el testamento de Martín otorgado en 1573, el maestro menciona varias veces a Hernán Ruiz III, lo cual parece indicar una posible amistad entre ambos artistas o, en todo caso, una acertada relación de colegas de profesión. Ciertamente, el tercero de esta saga familiar tuvo una mayor proyección artística y abarcó buena parte de las construcciones emprendidas en la ciudad durante la segunda mitad de la centuria. Pero en algunas de ellas, ambos arquitectos trabajaron conjuntamente; el primero normalmente dirigiendo las obras y Martín como técnico u oficial de cantería, bien al servicio de obras municipales, o bien en encargos promovidos por el propio cabildo catedralicio. La ambiciosa obra de la Puerta del Puente, en las proximidades del Palacio Episcopal, es un claro ejemplo de trabajo conjunto que llevaron a cabo ambos maestros durante los años centrales de la década de 1570. Resulta evidente, pues, que debió existir una cierta relación, basada a priori en relaciones profesionales, y manifestada seguramente en el terreno personal. Además tenemos pruebas suficientes para pensar que la primera esposa de Juan de Ochoa (María de Gibaja), debió ser la hermana homónima de Hernán Ruiz III, con la que tuvo dos hijos: Francisca y Luis, como desglosaremos más adelante.

Durante los primeros años de la década de 1570, Juan de Ochoa completó su formación con el conocimiento teórico, basado en el estudio de la geometría y en especial, con la lectura de los tratados de Diego de Sagredo (primera edición de Toledo, 1526), Serlio (Toledo, 1552), Alberti (Madrid, 1552), Palladio (Venecia, 1570) y fundamentalmente Hernán Ruiz II, de quien tomó modelos, adiestrándose hábilmente en el dibujo y la composición como pasos imprescindibles del diseño y la traza. Con todo, Ochoa había

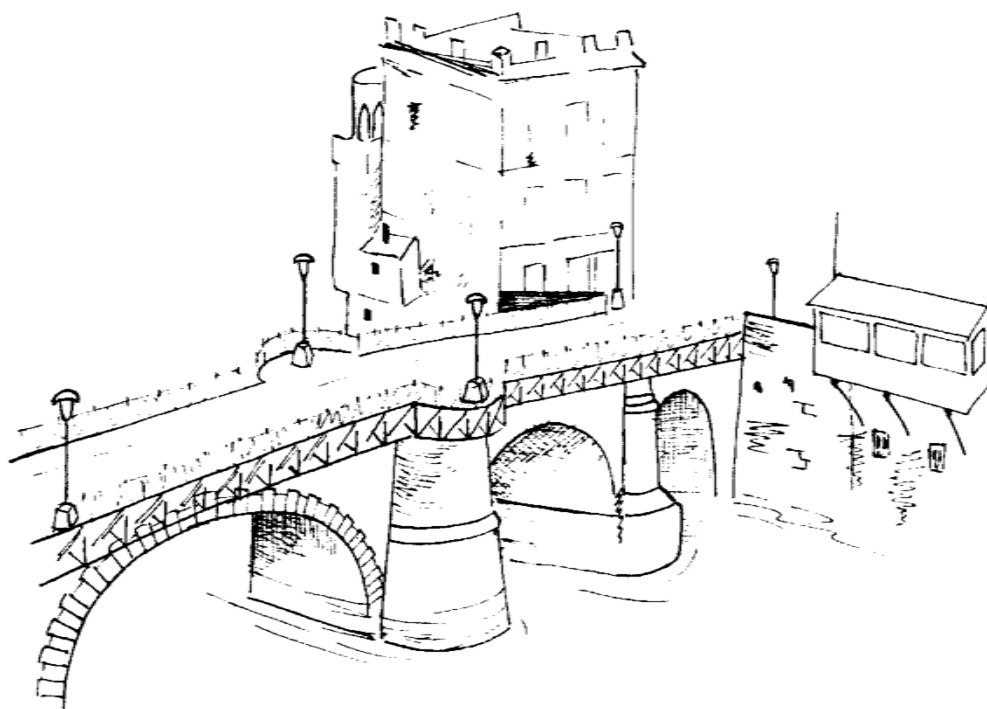
de imponerse en el panorama cordobés como uno de los maestros más versátiles en el oficio, aunque no pasaría en su consideración como tal. Este hecho no ha de extrañarnos pues, en el siglo XVI en Córdoba, solamente Hernán Ruiz II pudo desprenderse con cierta relatividad de su condición práctica y artesanal, que era la consideración normal en los artistas de entonces, abarcando un amplio conocimiento como tratadista y como excelente maestro del dibujo técnico.

Mientras tanto, guiado por las instrucciones paternas, Juan de Ochoa empezó a trabajar como maestro albañil y de cantería, aún sin haberse presentado a la prueba de examen que le capacitaría para desempeñar el oficio, y comenzó a contratar obras muy concretas sin pertenecer a la nómina de ninguna institución, como ocurrirá en el futuro. Así lo vemos el 7 de abril de 1573, trabajando en obras de mayor índole, titulándose maestro de cantería y saliendo como fiador de su padre y Fernando de Zabala en la reconstrucción del puente que unía los pueblos de Pontón don Gonzalo y Mira Genil, y que hoy, unidos en uno sólo, se conocen por Puente Genil<sup>142</sup>. En este concepto, los citados canteros fiaron a Juan de Ochoa el compromiso que habían contraído de extraer la piedra, dovelaje y sillería necesarios para abarcar la obra de dicha reparación, debiendo concluir los trabajos antes de finales del mes de septiembre del referido año<sup>143</sup>. Este emblemático puente fue proyectado hacia 1561 por Hernán Ruiz II y, durante los siglos XVI y XVII, se repitieron varias reparaciones en su fábrica, algunas de las cuales alteraron sustancialmente su aspecto primitivo. Con todo, esta intervención de Zabala y Ochoa se considera la primera reparación de la obra tras su edificación, tratándose de una sencilla intervención de saneamiento en los paramentos y sillares que amenazaban desplome, refuerzo de los cimientos y consolidación de los pilares.

---

<sup>142</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 4. Rui Pérez. 16184-P, fols. 14-15.

<sup>143</sup> *Ídem*.



Puente sobre el río Genil. Puente Genil, Córdoba. Hernán Ruiz II. Circa 1561. Autora del dibujo: Beatríz Roldán Reguera.

No obstante la referencia documental más antigua que de él poseemos, aparte de las citas en la partida bautismal y testamento materno, se encuentra en la escritura pasada ante el escribano Melchor de Córdoba el 18 de diciembre de 1570, por la que concertó con los canteros Pedro de Sosa y Alonso Gómez, vecinos de la collación de Santa Marina, cuatrocientas carretadas de piedra blanca procedentes de la Cantera del Lanchar, en la localidad de Cabra, para las obras del claustro del monasterio de san Pablo<sup>144</sup>. Este real convento custodía un interesante privilegio de 1241 por el que Fernando III dona el espacio a la Orden, para su edificación y posterior dotación económica.

Como era natural, el convento se fundó en las afueras de la entonces ciudad medieval, siguiendo la mentalidad del nuevo tipo de religiosidad surgido a mediados del doscientos, aunque sin alejarse del núcleo urbano principal. Para su edificación se aprovecharon los cimientos de un antiguo palacio almohade que contaba con huerta

<sup>144</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1570. Oficio 7. Melchor de Córdoba. 15314-P, fol. 574 r. y vto.

propia y agua cercana al pie de la muralla, favoreciendo de este modo la actividad agrícola y abundantes recolecciones de la comunidad<sup>145</sup>.

En primer lugar, se ha de hacer referencia al tamaño de los listones y bloques de piedra que, según las condiciones pactadas, debía ser indicados por el propio arquitecto, de igual modo que el precio por carretada: tres reales. El inicio de dicho acarreamiento se llevó a cabo a partir del día 22 de diciembre, trabajando en la extracción de doce carretadas diarias con el fin de acelerar el desarrollo de las obras. Tras el trabajo continuado de toda la semana se procedería, cada sábado, al pago de los honorarios de los oficiales de cantería, avanzando de este modo tanto en el desarrollo de la propia obra, como en el cumplimiento de las restantes condiciones<sup>146</sup>.

Meses después, terminada la extracción de estas cuatrocientas carretadas, y ante la necesidad de suministro de material, Ochoa volvió a concertar otras doscientas más. Este nuevo concierto se firmó ante la fe del escribano Diego de Herrera el 22 de junio de 1571, y las condiciones vienen a ser muy similares a las del contrato anterior. Ochoa se comprometió a presentar 16 carretadas por semana, iniciando los trabajos desde el viernes 22 de junio, es decir, el mismo día de la firma del contrato, procediendo al pago de los tres reales más cuartillo por carretada, cada sábado de semana, adelantando la cantidad de seis ducados por oficial<sup>147</sup>.

Sin embargo, esta obra fue destruida en el siglo XIX a causa de una importante remodelación interna alentada, en parte, por el cambio de comunidad. Ramírez de Arellano, que conoció una mínima parte del conjunto que aun quedaba en pie, ofrece la siguiente visión: “era una obra hermosa [...] de orden dórico y todos los machones apilastrados, sobre cuyos cimientos erigieron un nuevo claustro los padres del Inmaculado Corazón de María, poblando de este modo el antiguo convento de dominicanos [...]”<sup>148</sup>. No obstante se conservan algunas arcadas de dicho claustro en el actual patio de acceso a la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía,

---

<sup>145</sup> SERRANO OVIN, V.: “La iglesia del Real Convento de san Pablo de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 95 (1975), pp. 79-130.

<sup>146</sup> *Ídem*.

<sup>147</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 24. Diego de Herrera. 11847-P, fols. 192 y 193.

<sup>148</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117.

lamentablemente muy erosionadas y con grandes acumulaciones de suciedad en los alfices e intradoses<sup>149</sup>.



Arcadas del antiguo claustro del ex convento de san Pablo, en la actualidad patio de la Delegación Provincial de Cultura. Córdoba. Fábrica original del último tercio del siglo XVI.

También en 1571 aparece Ochoa, en unión con el cantero Martín Ruiz Ordóñez<sup>150</sup>, trabajando en la que sería su primera obra relacionada con la ingeniería hidráulica: la reedificación del desaparecido pozo, alberca y noria que don Pedro Ruiz de Valencia tenía en su finca de recreo junto al huerto de Cercadilla, bajo las condiciones formuladas por Hernán Ruiz III<sup>151</sup>. El concierto de la obra es muy rico en cuanto a información y explica con detalle todas las normas firmadas por ambos maestros, pudiendo imaginar el calibre del proyecto. En primer lugar, se hace mención a la

<sup>149</sup> A pesar de no disponer de documentación, es muy probable que la fachada de los pies del templo también fuera diseñada por Juan de Ochoa, pues ya advertimos en ella ciertos elementos y motivos decorativos que el arquitecto utilizaría décadas después en obras documentadas como la portada del actual Palacio de Viana (el sistema de almohadillado) o la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles (juego de pilastras jónicas para articular el primer cuerpo).

<sup>150</sup> Según investigó E. Rosas, este maestro fue también hijo de Hernán Ruiz II y de Luisa Díaz. Véase en: ROSAS ALCÁNTARA, E.: “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”, en: *Arte, arqueología e historia*, 10 (2003), pp. 26-34.

<sup>151</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12373-P, fols. 91 vto.-96.



reparación de un pozo exento que se hallaba en ruinas debido al paso del tiempo y a la interacción de los animales de trabajo que se acercaban a su pilar para calmar la sed<sup>152</sup>. Para tal fin, junto a la propia reconstrucción de la pieza, los arquitectos debían proyectar un estanque anexo, reservado para esta necesidad específica, lo cual obligó a trazar un amplio camino que condujera a los animales por la senda hasta llegar al referido pilar, quedando el pozo en un segundo plano, dificultando de este modo el acceso al mismo. Tanto la reparación del pozo, como la construcción del pilar, debían realizarse en cantería, asentada con cal y arena, para cuya mezcla el mecenas proporcionó veinte cahíces de cal, y otros tantos de arena. De igual modo debía correr a su costa las sogas, espuelas, agua y animales que ayudaran en el acarreamiento de los materiales, condición ésta que obligaría a mantener activo el pozo durante el transcurso de las obras<sup>153</sup>.

En referencia a la alberca donde se almacenaba el agua, los arquitectos se obligaron a reparar el pretil y pavimento de la misma, reforzando sus muros internos, saneando las grietas que provocaron el desplome y reponiendo las lagunas visibles con suficiente piedra asentada en cal y arena. Recuperado su aspecto original, debían además aumentar la altura del estanque en media vara más, para evitar la caída accidental de los animales al agua, nivelándolo aproximadamente a la altura de la noria. Esta decisión también debió favorecer la propia conducción del agua en el sistema rotativo del acueducto, pues al encontrarse más próximos ambos elementos, los pertrechos cumplirían su función con mayor eficacia y el traslado del agua fluiría con mayor rapidez. Para tal fin se debía también reconstruir la noria, que se encontraba en ruinas, aprovechando los elementos que de ella quedaban almacenados en el interior de la alberca, y reponiendo las piezas y partes necesarias<sup>154</sup>.

Era obligación de los maestros elegir la madera de pino que estimaran oportuna para confeccionar los andamios, asumiendo la parte contratante el precio de la misma. Con todo, la obra se fijó en 340 ducados que fueron fraccionados en dos pagos: el primero, al comenzar las obras; y el segundo, una vez finalizadas, dado el visto bueno de los

---

<sup>152</sup> El documento especifica “marranos” y “bestias”. Pensamos que se refiere a cerdos, caballos y burros fundamentalmente, que debían ser, por un lado, los animales que el dueño criaba en su finca y, por otro, aquellos que ayudaban en las labores agrícolas, bien tirando de los arados manuales, en el transporte de mercancías, etc.

<sup>153</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12373-P, fols. 91 vto.-96.

<sup>154</sup> *Ibid.*

oficiales que don Pedro nombrara para confirmar el buen trabajo de ambos maestros, todo ello en el plazo máximo de seis meses. Finalmente el contrato nombra a Hernán Ruiz III fiador de la obra, recibiendo además dos ducados por formular las condiciones, con el buen parecer de los alarifes Diego Cobo y Miguel Pérez, quienes también firmaron al pie del documento<sup>155</sup>.

Paralelamente, ambos arquitectos alternaron esta obra con el proyecto de edificación de una capilla, con su cerramiento y bóveda, en el altar mayor de la desaparecida parroquia de San Juan, llamada popularmente de los Caballeros, por ser propiedad desde el siglo XIII de los Caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén, quienes la convirtieron en fortaleza y custodiaron mientras la poseyeron. El encargo quedó firmado en una escritura extendida el 11 de febrero de 1571 ante el escribano Diego de Córdoba, en la que Ochoa, en unión con Ruiz Ordóñez, se obligó a levantar una capilla de planta rectangular en el lado derecho del presbiterio, cubierta con bóveda oval de cantería<sup>156</sup>. El documento con las condiciones estipuladas es muy parco en cuanto a información, y no describe cómo debía ser dicha fábrica y sus principales características, mencionando solamente el precio pactado -100 ducados-, y el tiempo del que disponían los canteros para su ejecución: 6 meses, iniciándose los trabajos el mismo día de la firma de la escritura, para concluirse en los primeros días del mes de agosto. Estas condiciones fueron redactadas por el doctor Luis Pérez, provisor del Obispado, bajo la dirección del oficial de cantería Cristóbal Guerra, apareciendo la rúbrica de ambos junto al pie del texto<sup>157</sup>.

Debido a la escasa información extraída del documento notarial, ha resultado muy complejo el trabajo de identificación de dicha capilla. Para ello, hemos acudido a la obra de Teodomiro Ramírez de Arellano, *los Paseos por Córdoba*, para intentar ubicar la obra en la narración que, sobre el templo y sus principales dependencias, plantea el autor. Tras el estudio analítico de la capilla mayor, cita una pequeña capilla sacramental en la cabecera de la nave de la Epístola que, según nuestro parecer, podría corresponderse con la proyectada por Ochoa y Martín Ruiz, pues en el documento se especifica que dicha capilla debería erigirse en el lado derecho del presbiterio. Al respecto nos dice Ramírez de Arellano: “En la nave de la Epístola está la capilla del

---

<sup>155</sup> *Ibíd.*

<sup>156</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1571. Oficio 28. Diego de Córdoba. 10940-P, s/f.

<sup>157</sup> *Ibíd.*

Sagrario, pequeña y de ningún mérito artístico; en su altar tiene un cuadro representando la Cena de Jesús con los Apóstoles, nada notable; tiene cofradía a la que en un tiempo estuvo unida la de San Juan y San Simón y San Judas, cuyas reglas, copiadas de otras más antiguas, fueron aprobadas por el obispo D. Fr. Juan de Toledo en 4 de mayo de 1537 [...]”<sup>158</sup>. Nuestro punto de partida para relacionar la capilla de Ochoa y Ruiz con la dedicada a la reserva del Santísimo radica, pues, en su ubicación dentro del conjunto del templo. Por un lado, el documento sitúa dicha capilla “en el lado derecho del altar”, mientras que Ramírez de Arellano la cita “en la nave de la Epístola”, es decir, diferentes expresiones para referirse a la cabecera de la nave derecha, también llamada de la Epístola, desde donde se dirigen las lecturas previas al Evangelio, con sus epístolas y salmos. En cualquier caso, ni Ramírez de Arellano ni la misma escritura notarial, aportan detalles descriptivos que nos permitan imaginar cómo pudo ser el espacio, en qué lugar exacto del templo se erigió, cómo pudo ser su decoración y qué novedades aportó a la trayectoria profesional de Ochoa.

El desarrollo de la obra debió llevarse a cabo de manera muy positiva pues, antes del vencimiento del tiempo estipulado, fue presentada ante el obrero de la fábrica. Éste, satisfecho con el trabajo de los arquitectos, decidió encomendarles nuevamente en comunidad otro proyecto: la traza de una reja de hierro forjado para el cerramiento de la capilla mayor. El encargo quedó recogido en la escritura extendida el 7 de agosto de ese mismo año ante Alonso Rodríguez de la Cruz, donde únicamente se da razón del precio por el que se concertó la obra: 100 ducados, y el maestro que redactó las condiciones (Francisco Molina). Sin embargo, el documento con las condiciones no aparece inserto en la escritura, por lo que desconocemos la magnitud y principales características de la pieza.

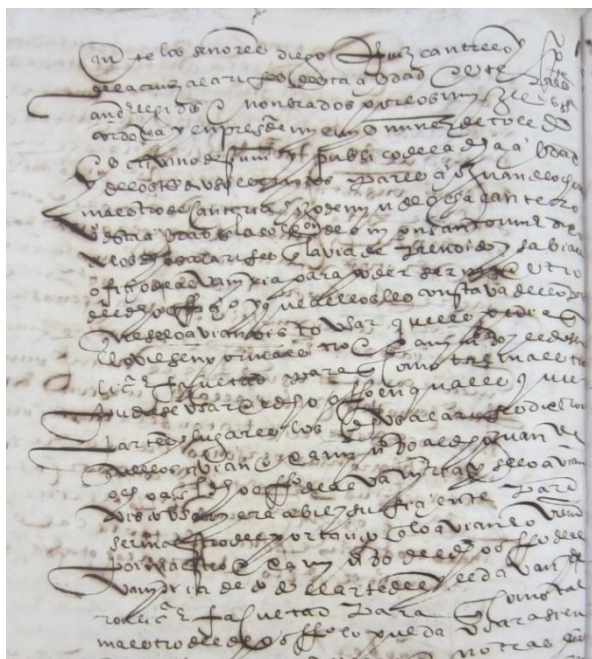
Hasta aquí acotamos las primeras obras en las que intervino Ochoa previamente a la aprobación del examen de cantero. Aunque seguimos en la fase experimental de su trayectoria profesional, la superación de este examen marcará un importante punto de inflexión de cara a una mayor proyección de su obra, coincidiendo con los años de su matrimonio con María de Gibaja y primeras obras en solitario.

---

<sup>158</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, T.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, T. III. Córdoba, 1875, p. 264.

## 2. El examen de cantero

Concluidos estos primeros trabajos en mancomunidad con Martín Ruiz, Ochoa preparó su examen para ingresar en el gremio de alarifes de la ciudad y, con solo 20 años, conforme a los usos y costumbres de la época, en sesión celebrada el 22 de junio de 1574, el joven aspirante fue examinado por los diputados Diego Ruiz Cantillo y Pedro de la Cruz. El examen se realizó en presencia de los dos citados veedores del gremio y de un teniente de asistente de la ciudad, Pedro Suárez, respaldados por el escribano público Luis Núñez de Toledo, encargado de redactar posteriormente el acta notarial. El joven expuso ante los examinadores “que avia aprendido y sabia el oficio de albañilería para poder ser maestro del dicho oficio y que a ellos les constava dello por que se lo avian visto usar y por ello pedia que lo viesen por maestro como es cumplido y le diesen licencia y facultad para que como tal maestro pudiese usar el dicho oficio [...]”<sup>159</sup>. El veredicto de los veedores trajo consigo la superación de la prueba con éxito, obteniendo la licencia necesaria para ejercer el oficio de cantero tanto en Córdoba, como en el resto de España y reinos peninsulares<sup>160</sup>.



Fragmento de escritura notarial con la carta de examen. AHPC. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fol. 395 r.

<sup>159</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fol. 395 r. y vto.

<sup>160</sup> *Ibid.*

Conseguida la licencia para el libre ejercicio de la profesión, Juan de Ochoa comenzó a ejercerla con independencia de su padre, aunque sin dejar su colaboración en los trabajos del claustro y fuente del convento de san Agustín. De este modo, ya en 1576, encontramos el primer concierto para la ejecución de una obra de cierta importancia, cual es la escritura, pasada ante el escribano Pedro de Navarrete el 29 de noviembre del referido año, por la que se comprometía en unión del cantero Jerónimo Ordóñez, a extraer de la cantera de Pedreras cuarenta aparejos marmóreos para las obras de edificación de la casa palaciega de doña Beatriz de Monsalve y Córdoba, viuda de don Egas Venegas, Señor de la villa de Luque, dando la traza de los mismos y redactando las principales condiciones<sup>161</sup>. El texto resulta muy interesante desde el punto de vista contextual y señala con claridad la finalidad del contrato: “La dicha señora doña Beatriz de Monsalbe da a los susodichos el hazer y sacar quarenta aparejos de marmoles altos y baxos con sus capiteles y basas cinco mas o menos que ubiere menester para la obra que de presente haze en las casas principales de su maiorazgo que son frente a la yglesia de Omnium Sanctorum [...] y an de sacar la piedra de la cantera de Pedreras la questa mas cerca y allegada al lavadero de las mugeres [...] y por cada uno de los quales se obligo a pagar treynta y seis ducados y los susodichos los an de traer a las dichas casas por fin del mes de agosto primero que verna del año primero que viene de setenta y siete [...]”<sup>162</sup>. Doña Beatriz concertó con ambos arquitectos cuarenta bloques pétreos, de media vara de grueso y diez tercias de caña, y capiteles y basas de orden dórico, para continuar las obras de edificación de las casas principales del mayorazgo junto a la desaparecida iglesia de *Omnium Sanctorum*, en la actual Plaza de Ramón y Cajal.

El documento especifica que dicha extracción de piedra debía realizarse en la cantera de Pedreras, “questa en el entorno de la billa de Estepa [...]”<sup>163</sup>, informando además de la presencia de un lavadero para mujeres que, a priori, ayuda relativamente poco a identificar el lugar exacto de la cantera. No obstante doña Beatriz podía señalar la cantera que a ella le pareciese oportuna, fuese o no la que lindara con este lavadero, obligándose a pagar 36 ducados por aparejo a medida que fueran avanzando las obras, dado que “no se le a de dar nyngun dinero para la traydura ny sacada ny labor hasta que tenga dozientos ducados de obra entregados labrados e limpios [...]”<sup>164</sup>. Era además

---

<sup>161</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 1. Pedro de Navarrete. 16753-P, fols. 575-578.

<sup>162</sup> *Ídem*.

<sup>163</sup> *Ídem*.

<sup>164</sup> *Ídem*.

condición que los arquitectos pulieran las columnas una vez colocadas en el interior del espacio, terminándolas allí de labrar y aspear, de manera que quedase un trabajo noble, limpio y sin quebraduras ni grietas, comprobando finalmente la versatilidad y reacción de dichos materiales con el agua.

Paralelamente, el año de 1576 trajo consigo para el arquitecto una de las metas profesionales más arriesgadas y versátiles con la que cerró esta primera fase de juventud. Corrían los felices años del esplendor de la reforma arquitectónica que su amigo don Luis Gómez de Figueroa llevó a cabo en las casas principales de su mayorazgo, en la collación de Santa Marina, próximas al ex convento de Santa Isabel de los Ángeles. Toda esta reforma renacentista dirigida por el segundo señor de Villaseca se exteriorizó en la singular portada que tradicionalmente, advirtiendo el estilo, fecha y decoración, se ha venido atribuyendo a Juan de Ochoa<sup>165</sup>. La reciente revisión documental en los protocolos notariales cordobeses, efectivamente confirma esta razonada atribución, pues hemos localizado la escritura de concierto por la que don Luis Gómez de Figueroa contrató en 1576 con Juan de Ochoa el diseño y labra de la magnífica portada proyectada en el ángulo suroccidental del patio principal, el de recibo, encajada entre dos crujías convergentes sobre el plano de la misma. La obra fue concertada en 1.500 reales, debiéndose realizar todos los trabajos de labra y retundido en el plazo máximo de dos meses<sup>166</sup>.

A raíz de este hallazgo confirmamos, pues, los planteamientos defendidos hasta nuestros días por los profesores M<sup>a</sup> Ángeles Raya, Alberto Villar y Fernando Moreno sobre la posible autoría de la obra, aunque subrayamos una ligera desviación cronológica de 14 años, al ejecutarse la obra en 1576 y no en 1590 como se ha venido señalando tradicionalmente<sup>167</sup>.

El documento con las condiciones para labrar la portada es muy interesante e informa con detalle sobre cada uno de los aspectos que el arquitecto hubo de tener en cuenta para su ejecución. El contrato se extendió el día 23 de mayo de 1576 y en él asistió don

---

<sup>165</sup> MORENO CUADRO, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. p. 47.

<sup>166</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 36. Pedro Suárez. 9266-P, fols. 142-143.

<sup>167</sup> Véase: VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en *Córdoba y su provincia*. Tomo 3. Sevilla, 1986, pp. 209-233; VILLAR MOVELLÁN, A., DABRIO GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> T. y RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Á.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 210 y MORENO CUADRO, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. p. 47.

Luis Gómez de Figueroa, vecino en la collación de San Juan<sup>168</sup>, quien encargó a Juan de Ochoa la traza y posterior labra de “una portada con su bentana y con la talla de los escudos por la propia labor y horden questa dibuxado en una muestra hecha en un pliego de papel questa firmado del dicho señor don Luys Gome de Figueroa y del dicho Juan de Ochoa y que se lo llevo en su poder el dicho Juan de Ochoa [...]”<sup>169</sup>. Suponemos que este pliegue con los dibujos de la portada debía acompañar las condiciones del contrato, pero lamentablemente debió extraviarse en algún momento, o se extrajo a conciencia, quedando de él únicamente la referencia documental.

El contrato hace referencia en primer lugar a la altura que debía tener la portada, sin exceder del tamaño de las casas adquiridas por don Gómez de Figueroa para ampliar el espacio solariego, dándole toda la altura posible al vano de ingreso, en el primer cuerpo, y a la ventana que centra el superior. Para ello corrió por cuenta del propio don Luis el abastecimiento de materiales, andamios, cal y labores de extracción y traslado de la piedra desde las canteras hasta el almacén de trabajo. El documento también especifica que la portada debía medir “de ancho por lo menos ocho terzias y media [...]”<sup>170</sup>.

Era obligación que la obra se iniciara justo el día después de la firma de la escritura, es decir el 24 de mayo, sin partir mano de ella hasta terminarla y entregarla acabada, previamente revisada por dos maestros de cantería que el mecenas contrataría para confirmar su buena fábrica. Insiste el contrato en que debía labrarse “con muy buena piedra y hazer la portada en toda perfezion rrematada tal y como y sigun esta en la muestra [...]”<sup>171</sup>.

La cantidad estipulada, 1.500 reales, se fraccionó en tres pagos, cada uno de 500. El primero fue entregado al arquitecto justo el día 24 de mayo, antes de dar comienzo a los primeros trabajos de montaje de andamios y preparación del material. El segundo coincidió con la terminación aproximada del tercio de la obra, reservando los restantes 500 reales para el día de la entrega final. El incumplimiento de alguna de las partes

---

<sup>168</sup> La referencia residencial que el documento cita sobre don Luis debió ser temporal, pues figura como “vecino en la collacion de San Juan”, coincidiendo con los años de la remodelación arquitectónica de las casas principales del mayorazgo en que, por razones de comodidad, efectivamente el Señor se trasladó de su tradicional vivienda, a la Casa de don Pedro Fernández de Argote y Aguayo, en la collación de San Juan, donde se habían sucedido varias generaciones del linaje de su esposa. En: RUANO, F.: *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba, 1994, p. 443.

<sup>169</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 36. Pedro Suárez. 9266-P, fols. 142-143.

<sup>170</sup> *Ibíd.*

<sup>171</sup> *Ibíd.*

contratadas supondría la multa de 1.000 maravedíes, que la parte inobediente entregaría sin demora a la sujeta, para lo cual tanto don Luis Gómez, como el propio Ochoa, obligaron sus bienes y dieron poder a las justicias para su ejecución, en caso de darse la circunstancia<sup>172</sup>.

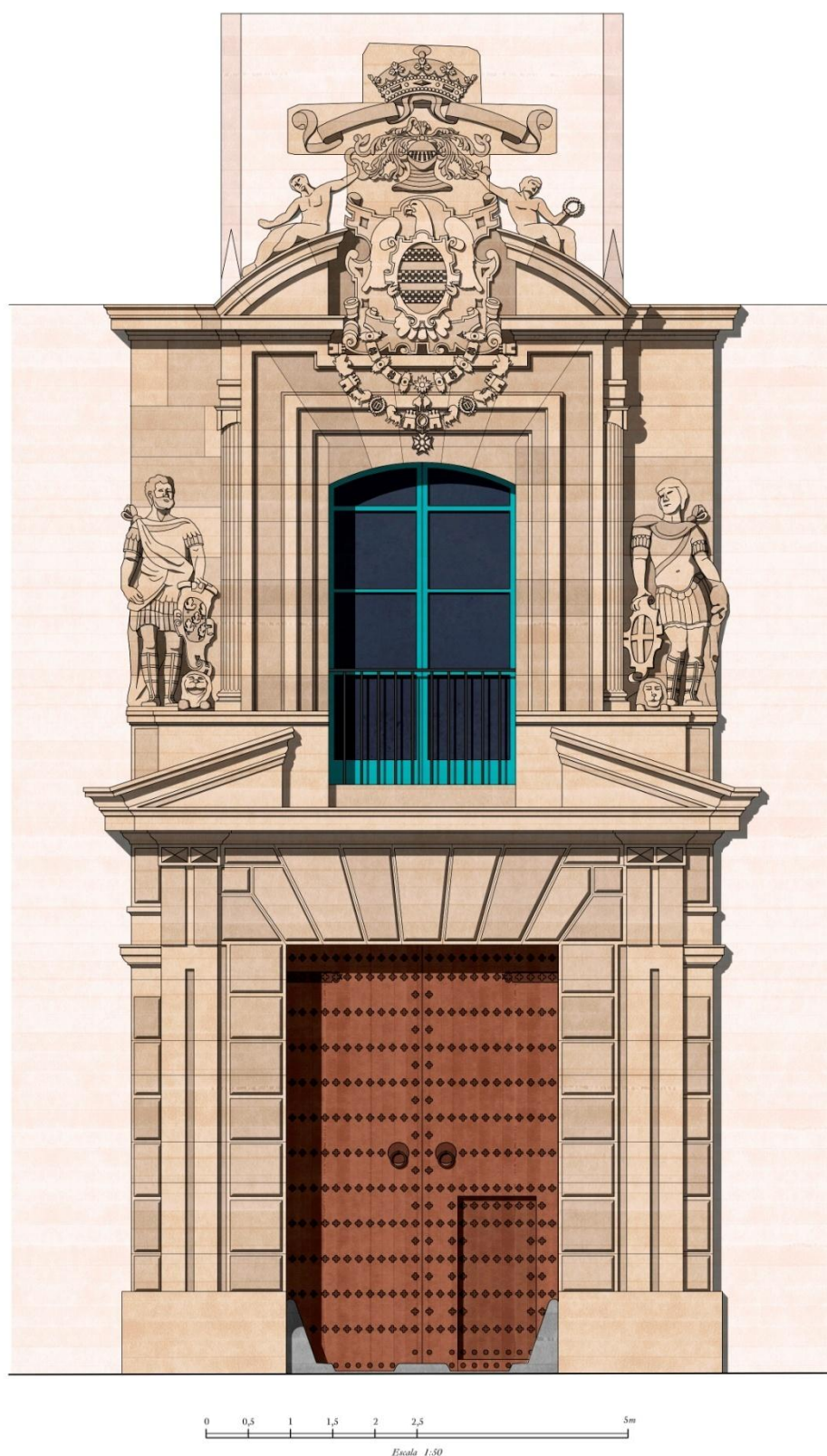
No obstante las condiciones se cumplieron con normalidad y, antes de agosto de 1576, la portada debió quedar perfectamente labrada. Satisfecho con el resultado, el Señor de Villaseca mantuvo sus lazos de amistad con el arquitecto, apareciendo ambos frecuentemente relacionados en sus respectivas vidas personales, como se verá más adelante, y confiándole profesionalmente nuevos trabajos con los que don Luis inició su labor bienhechora tras la obtención del patronato del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles.

Se trata de una portada de dos cuerpos donde se pueden apreciar influencias tanto de Francisco del Castillo, en el diseño del pórtico, como del arte de Hernán Ruiz II, en las columnas insertas que flanquean la arquitectura del balcón. En el primer cuerpo se suceden dos planos superpuestos con medias pilastras en los extremos del más profundo, con capiteles dóricos sobre los que cargan trozos de entablamento con una destacada tenia. El vano central muestra un rústico marco almohadillado flanqueado en los extremos por pilastras que sostienen un frontón triangular partido para dar cabida al balcón central de la casa. Recorren este primer cuerpo dos bandas verticales coronadas por puntas de diamante sobre las pilastras que flanquean el almohadillado central, actuando a la vez de soporte al frontón partido.

---

<sup>172</sup> *Ibíd.*





Portada principal de las casas de don Luis Gómez de Figueroa, actual Palacio de Viana, Córdoba.  
 Juan de Ochoa. 1576. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.



Primer cuerpo. Detalle del almohadillado. Juan de Ochoa. 1576.

Sobre el primero, encontramos un segundo cuerpo -jónico-, enmarcado por dos guerreros tenantes portadores de escudos de armas. El de la derecha muestra el de don Luis Gómez (cinco hojas de higuera dispuestas en sotuer), del apellido Figueroa; mientras que el de la izquierda pertenece al linaje de su esposa, María de Guzmán y Argote (una cruz de veros apoyada en leones), del apellido Argote. Este cuerpo presenta en la cúspide un frontón partido que acogía, en origen, el escudo nobiliario de los Fernández de Córdoba sobre un águila, enmarcado con cartela y decorado con yelmo y vistosos lambrequines a su alrededor. Este escudo fue modificado en 1921 por don José de Saavedra y Salamanca, segundo marqués de Viana, que reemplazó las fajas de los Fernández de Córdoba por las tiras jaqueladas de los Saavedra, añadiendo su correspondiente corona de marqués, la filacteria con la inscripción “PADECER POR

VIVIR”<sup>173</sup> y los collares de la Orden de Carlos III y del Toisón de Oro cuando le fueron encargados<sup>174</sup>. No obstante la modificación solo afectó al blasón propiamente dicho, conservándose el yelmo original del XVI y los relieves de los lambrequines que sostienen las figuras recostadas en el frontón. Este tipo de decoración fue muy frecuente en el siglo XVI, sobre todo en fachadas e interiores civiles con programas iconográficos en cantería, encontrando su primera manifestación cordobesa en la monumental portada concertada en 1543 por don Jerónimo Páez de Castillejo para decorar su vivienda solariega<sup>175</sup>.

A continuación, el segundo cuerpo de la portada de Viana muestra nuevamente dos planos a distinto nivel, pero unidos por medias columnas jónicas que soportan trozos de entablamento con el arquitrabe de dos facies, y volutas dispuestas de perfil, cuando al arquitrabe que sustentan, de ángulo, le correspondería quizá los característicos capiteles jónicos de esquina, según su referencia estilística<sup>176</sup>. Por extensión, las imágenes de los tenantes cobran atractivo, además de protagonismo plástico, al integrarse y formar parte del lenguaje arquitectónico, aunque sin descuidar su función eminentemente decorativa. Son imágenes muy humanizadas, con rasgos naturalistas, acentuadas por sus actitudes, con ropajes gráciles que perfilan sus figuras y suaves movimientos que aportan dinamismo al conjunto. El de la izquierda adelanta la pierna derecha mientras retrotrae la contraria, en actitud de caminar. En cambio, su compañero muestra una mayor frontalidad al adoptar un acusado *contrapposto* iniciado en la cabeza, girada hacia la izquierda, sigue en el torso volcado hacia el lado contrario y culmina en la pierna derecha, que abre y adelanta, recayendo en la otra todo el peso del cuerpo.

---

<sup>173</sup> Archivo Histórico Viana (en adelante A.H.V.). Sección 1: Administración y Cuentas. Administración de cuentas. Leg. 704, s/p.

<sup>174</sup> *Ídem*. Sección 6: Empleos y Honores. Leg. 126: *Real Decreto nombrando a don José Saavedra y Salamanca Caballero de la Orden de Toisón del Oro* (22 de noviembre de 1926), s/p.

<sup>175</sup> Esta portada fue proyectada por los arquitectos Hernán Ruiz II y Sebastián de Peñarredonda y supone el triunfo de la corriente purista en Córdoba y punto de partida para su peculiar desarrollo en el terreno de la arquitectura residencial. En ella destaca su programa iconológico centrado en la exaltación de la figura de Hércules y sus principales hazañas militares, garantizando de este modo la *virtus* clásica y su proyección en la sociedad cordobesa del momento. En: JORDANO BARBUDO, M. A.: “El palacio de los Páez de Castillejo. El ascenso de un linaje”, en: *De arte: revista de historia del arte*, 16 (2017), pp. 15-40.

<sup>176</sup> MORENO CUADRO, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. pp. 48-49.





Detalle del segundo cuerpo flanqueado por los guerreros atlantes y escudo superior de don José de Saavedra y Salamanca. Juan de Ochoa. 1576.

Llegados a este punto de la investigación, hemos de valorar un aspecto biográfico de don Luis Gómez de Figueroa que, de algún modo, nos ayudará a contextualizar la obra y a fijar el estudio que, sobre el linaje de la familia, publicó en 2009 F. Moreno Cuadro. Los avances científicos sobre el primer señor de la Casa de Villaseca, don Gómez de Figueroa y Córdoba, aun no han aclarado la fecha de su defunción, conociendo al respecto el año en que hizo declaración testada, 1562, pero no la fecha de la muerte.



Detalle del atlante que flanquea el lateral derecho del segundo cuerpo, con las armas de don Luis Gómez. 1576.

No obstante en el momento de la defunción, su hijo, don Luis Gómez de Figueroa, aún era menor de edad, por lo que pasó a recibir las instrucciones de un tutor, don Diego Fernández de Argote y Aguayo, padre de María de Guzmán y Argote, con quien contrajo matrimonio en 1571<sup>177</sup>. Este hecho explica que los primeros 500 reales de los 1.500 en que se concertó la obra, los pagara precisamente don Diego de Argote el día 24 de mayo del referido año de 1576, cumpliendo de este modo la clausula referente a los plazos y modo de pago de la cantidad estipulada. La carta de pago, aunque muy breve, no deja lugar a dudas:

“En beynte y quatro de mayo de myll y qinientos y setenta y seis años otorgo el ilustrisimo señor don Luys Gome de Figueroa que rrecibe del illustrisimo señor Diego de Argote qinientos rreales para dar a Juan de Ochoa cantero para hazer la portada de las casas del dicho señor don Luys los quales son los que el dicho Juan de Ochoa confiesa en la escritura de su otra parte aber rrecibido del dicho señor don Luys Gome y de los dichos qinientos rreales se dio por pagado y lo firmo de su nombre siendo testigos el dicho Geronimo de Godoy y Andres de Cardenas y Francisco de Morales”<sup>178</sup>.

Con esta excepcional muestra arquitectónica, cerramos el primer periodo de adolescencia y juventud del arquitecto, dentro del ambiente artístico y cultural de la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVI. En esta primera etapa de su producción hemos considerado las obras que el arquitecto realizó antes de 1577; es decir, algunos trabajos de ingeniería hidráulica y sus primeros contactos con las arquitecturas civil-residencial y religiosa. Es el momento en que el artista fija, aun con ciertas dudas, su estilo, fluctuando entre las enseñanzas de sus dos grandes maestros: su padre -Martín de Ochoa-, y Hernán Ruiz III. Superado el examen de cantero de 1574, aparecen en sus obras los rasgos más característicos que definirán su impronta, tanto en el campo específico de la estereotomía como en el decorativo, preludiándose las grandes creaciones del periodo de madurez.

---

<sup>177</sup> RUANO, F.: *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba, 1994, p. 443.

<sup>178</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1576. Oficio 36. Pedro Suárez. 9266-P, fol. 143 vto.

## CAPÍTULO IV: PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Vistos a grandes rasgos el entorno familiar de Juan de Ochoa y el inicio de su trayectoria, conviene -antes de continuar con el estudio de su biografía y abundante obra-, analizar algunos aspectos relacionados con su personalidad artística, comprobar cuál fue su formación teórica y práctica y, de modo muy particular, revisar el proceso evolutivo de su arte conforme a la mutación del gusto estético del último tercio del siglo XVI.

De entrada hemos de afirmar que Ochoa fue un interesante maestro del arte de la cantería en cuyas obras demostró una gran capacidad creativa aunque, lejos de destacar en su ambiente y entre los maestros de su tiempo, tuvo una proyección bastante limitada. En la mayoría de los casos, los proyectos que le encomendaron pretendían salir adelante con el menor costo posible, reduciendo al máximo los materiales y la mano de obra, por lo que las posibilidades de innovación eran mínimas<sup>179</sup>. En estos casos, sin embargo, Ochoa demostró un buen conocimiento de la técnica y una especial intuición en materia de estereotomía, lo que le permitió gozar de una cierta tranquilidad en su posición laboral, dentro del contexto de recesión económica que le tocó vivir.

Su personalidad e influencia artísticas podrían compararse con las de los miembros de la saga de los Hernán Ruiz que le precedieron, y otros arquitectos que le habrían de suceder en las décadas posteriores. Se trata, por tanto, de un maestro cantero de notable importancia y altamente eficaz para los propósitos de la jerarquía eclesiástica del momento, que siempre supo encontrar en él la solución precisa a los múltiples problemas que surgían en sus distintas vicarías y obras en la capital. Precisamente su tendencia a la simplicidad, versatilidad y capacidad de adaptación a las exigencias particulares de cada caso, nos permiten considerarlo uno de los arquitectos más prolíferos de cuantos ocuparon cargos de maestría tanto en el concejo municipal, como en las obras del Obispado y Catedral, aun teniendo en cuenta sus circunstancias personales y vida relativamente corta.

En efecto, Ochoa vivió y trabajó en una época de cambios sustanciales en los planteamientos artísticos, culturales y económicos de la Córdoba moderna. Si sus obras

---

<sup>179</sup> Sobre este tema véase: ARANDA DONCEL, J.: “La época moderna (1517-1808)”, en: AA. VV.: *Historia de Córdoba*, T. 3. Córdoba, 1984.

no llegaron a un rango estético superior, no fue debido a su capacidad resolutive, sino a la constante recesión económica de la que hablamos, que condenó a la arquitectura cordobesa del momento a una acentuada simplicidad, en contraste con la emblemática arquitectura barroca desarrollada un siglo después por Francisco Hurtado Izquierdo y su escuela de principios del XVIII<sup>180</sup>.

Con referencia a su formación artística hay que poner de manifiesto, en primer lugar, el ambiente familiar en que se educó. No puede ni debe olvidarse, su pertenencia a una familia consagrada desde hacía décadas al arte de la cantería, lo que lleva inmediatamente a la conclusión de que fue ese ambiente familiar el lugar donde vio luz su vocación artística, florecida desde los días de su juventud. De este ambiente familiar tomó el amor al oficio, la metodología y el estudio de su ejercicio, así como las reglas paternas y tradiciones profesionales que mantendría a lo largo de su vida.

Este ambiente familiar nos resuelve fácilmente el enigma de su formación primaria, pues con toda certeza puede afirmarse que su primer maestro fue su padre, Martín de Ochoa, con quien trabajó hasta su fallecimiento en torno a 1580, como se indicó en el anterior capítulo<sup>181</sup>. Con él se inició en el oficio, colaborando desde muy niño en sus trabajos, y de él recibió las enseñanzas de un modo más bien práctico que empírico, dadas las metodologías gremiales y métodos disciplinarios de la época. Aún así, pensamos que Martín no hubo de ser su único maestro, pues se aprecia en su obra una formación en parte humanista, y que su padre no pudo inculcarle por el simple hecho de no poseerla. Nos estamos refiriendo con total convencimiento a Hernán Ruiz III, instruido a su vez por su padre Hernán Ruiz II, quien supo experimentar la arquitectura y aplicar los tratados clásicos a los modelos cordobeses de la época.

Ahora bien, sí cabe pensar que fue su padre quien, descubriendo en este hijo unas cualidades muy afines para ejercer el oficio, le impulsara a perfeccionar los conocimientos que de él había recibido, siendo entonces cuando le aconsejaría entrar en contacto con otros arquitectos capaces de completar la obra formativa por él iniciada, sin descuidar el conocimiento teórico, recurriendo a los tratadistas clásicos y modernos; y como fuente gráfica, a los grabados nacionales y extranjeros que circulaban por las

---

<sup>180</sup> TAYLOR, R.: "Francisco Hurtado and his school", en: *The Art Bulletin*, t. XXXII (1950), pp. 26-61.

<sup>181</sup> ARANDA DONCEL, J.: "El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII", en: *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. Vol. 2, pp. 7-64.

bibliotecas de los principales artistas españoles de aquel tiempo. Quizá en este sentido Hernán Ruiz II fuera la figura maestra más cercana, del que seguramente aprendiera algunos planteamientos bien por vía directa (cuando Hernán Ruiz II muere, Juan de Ochoa ya tenía 15 años), o bien a través de Hernán Ruiz III. Tradicionalmente se ha mencionado la biblioteca personal que poseyó Hernán Ruiz II, heredada en parte de su padre -Hernán Ruiz “el Viejo”-, donde no faltaron los principales tratados de arquitectura, de los que estudió los modelos clásicos y medievales y elaboró los diseños recogidos en sus apuntes de arquitectura<sup>182</sup>. Esta valiosa biblioteca, a raíz del fallecimiento en 1569 de Hernán Ruiz “el Joven”, debió pasar a manos de Hernán Ruiz III.

En cuanto a los conocimientos literarios que pudieron influir en su formación, ya hemos adelantado en anteriores epígrafes algunos de los posibles tratados arquitectónicos de la época que circulaban por los principales focos de producción artística y, junto a xilografías y otros grabados, se convirtieron en las principales fuentes para la experimentación artística<sup>183</sup>. Según esto, es muy probable que el maestro manejara las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, el primer tratado de arquitectura publicado en lengua castellana (Toledo, 1526), donde su autor se ciñe fundamentalmente a la exposición y comentario de los órdenes arquitectónicos y de la teoría de las proporciones. También es muy posible que conociera *Los siete libros de arquitectura* de Sebastiano Serlio, el primer gran tratado arquitectónico teórico y práctico que codificó los cinco órdenes y difundió el lenguaje clásico por toda Europa, ofreciendo un vasto repertorio de motivos, diseños y propuestas clásicas. La publicación original del tratado fue muy temprana (Venecia, 1537), por lo que Ochoa debió conocer más bien la edición toledana de 1552.

Cronológicamente pudo también haber conocido el compendio de los *Cuatro libros de arquitectura* de Palladio, publicado en Venecia en 1570 e ilustrado con abundantes diseños, secciones y detalles de elementos arquitectónicos del propio maestro paduano. Finalmente creemos que pudo estudiar la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Jacopo Vignola, como demuestran algunos detalles muy particulares de la producción del cantero cordobés, caso del frecuente almohadillado que ornamenta sus muros y

---

<sup>182</sup> BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974, p. 74.

<sup>183</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *La difusión del Renacimiento*. Madrid, 1990, p. 18.



paredes, muy similar al que plantea el tratadista italiano en algunas de sus láminas de la edición madrileña de 1593.

Como otros canteros de su generación, Ochoa fue un buen maestro de obras, capaz de reducir sus proyectos a modelos y esquemas de gran austeridad, renunciando al carácter experimentalista que la arquitectura había demostrado en épocas anteriores, a favor de la simplificación de las tipologías, sobre todo religiosas, y la búsqueda de una racionalidad en la obra. Así, el conocimiento que tuvo de las fuentes teóricas lo utilizó para alcanzar un mayor rigor, una austeridad y un decidido control sobre el lenguaje.

Nuevamente en el plano familiar, Juan de Ochoa fue la figura más sobresaliente en el oficio, pues su padre fue un oficial de cantería más bien discreto, quizá demasiado ecléctico desde el punto de vista sugestivo y muy poco innovador; un maestro obligado a desempeñar trabajos paralelos con los que poder garantizar la solvencia y economía familiar, y que vivió a la sombra del gran arquitecto que marcó el transcurso de las obras de los comedios de siglo: Hernán Ruiz II.

Sin duda alguna, la profesionalidad de Ochoa se puso de manifiesto en el cuidado empleo del vocabulario artístico. Sus contratos son una enumeración precisa de términos técnicos que el arquitecto fue definiendo en su propia escritura y que identifica en las trazas. Las condiciones de los contratos de obras, en algunos casos redactadas por él mismo, no se suelen integrar en las escrituras, sino que se aportan a continuación en pliegues independientes al propio concierto, incluso con dibujos en algunos ejemplos (la mayoría desaparecidos en la actualidad), donde el artista detallaba la escala y aportaba comentarios y anotaciones marginales para resumir detalladamente los principales conceptos.

A pesar de las consecuencias que en el marco de la economía pudiera crear la crisis de finales de la centuria, el feliz desarrollo de la arquitectura cordobesa durante todo el siglo significó, de algún modo, la continuidad de los talleres de cantería tan brillantes que desde el final de la Edad Media tuvo la ciudad, renovados ahora oportunamente<sup>184</sup>. Formado pues en una ciudad con larga tradición en el arte del corte de la piedra, Juan de Ochoa fue un maestro tanto de la albañilería como de la cantería, aunque más atraído

---

<sup>184</sup> GALERA ANDREU, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. XXXVII. Sevilla, 1011, p. 350.

por los trabajos en piedra, al servicio de las necesidades de los distintos mecenas y promotores de la sociedad cordobesa quinientista. No obstante, cuando el factor económico o las necesidades estereotómicas lo imponían, Ochoa recurrió al ladrillo, material menos costoso que la piedra y más fácil de trabajar en cuestiones de trazas y composiciones. Las canteras del sur de la provincia (las de la Cordillera Subbética), surtieron de mármol suficiente para emprender la mayoría de las edificaciones de Córdoba capital y pueblos, pudiéndose apreciar en cada caso unas características muy concretas que reflejan las calidades geológicas de cada punto de extracción. Por tanto, ante esta abundancia de piedra, el factor económico no fue precisamente un problema que acondicionara las construcciones. A ello hemos de sumar la condición humanista por la cual la piedra era el material constructivo más reconocido y duradero, frente a otros como el ladrillo, el tapial o la madera, de inferior nobleza y durabilidad. De este modo, la ciudad de Córdoba destacó presumiblemente frente al resto de Andalucía, tanto en abundancia como en riqueza de sus canteras.

De cara a la sociedad cordobesa, Juan de Ochoa sorprendió en su momento por su manera de trabajar, por la claridad con que solía redactar los conciertos de obras, por la colección de trazas que acompañaba a los textos, y por la rapidez en la ejecución de los encargos, características que le aseguraron la confianza de los capitulares y de los caballeros Veinticuatro del concejo municipal. Ochoa entendía la arquitectura como una actividad teórica e intelectual, creativa en parte, aunque sujeta a la racionalidad y coherencia del lenguaje formal; una arquitectura que, en líneas generales, venía definida y se configuraba por sus valores tectónicos, los cuales soportan todo el peso estructural y ornamental de la obra. La austeridad y la reducción continua de las formas a la esencia no impiden, sin embargo, el protagonismo de algunos elementos morfológicos, como la columna, la pilastra o el entablamento, siempre que la magnitud de la obra lo permitiera. Sus planteamientos estructurales son sin duda los más originales y atrevidos de la arquitectura renacentista cordobesa, como demuestra en la portada del actual Palacio de Viana, donde dispone la entrada en línea con un ángulo del patio, encajada entre dos crujías convergentes sobre el plano de la puerta. De igual modo, ya se ha destacado su versatilidad constructiva, al manejar tanto la cantería como la albañilería, sobre todo en soluciones de cierre de espacios (caso de las bóvedas del crucero y coro catedralicios). Con todo, hemos de referirnos a Juan de Ochoa como un maestro práctico y de una preparación más experimentalista que teórica, siendo esto no un demérito para nuestro

estudio, sino una evidencia definitiva de su proceder y del contexto en que le tocó desarrollar su trayectoria.

Por otro lado, el peso ideológico de El Escorial y del catolicismo poderosamente irradiado por prelados y las cabezas rectoras civiles y eclesiásticas, impusieron unos modelos de patente claridad y limpieza que alcanzaron su máxima expresión en la generación de arquitectos de finales del quinientos y de la primera mitad del siglo XVII, los protobarrocos, tanto en el caso de Córdoba como en el resto de Andalucía y Península Ibérica. Ochoa tan solo tuvo libertad en la elaboración técnica de la obra a realizar y en ello queda patente su estilo, con una producción tan amplia que resulta difícil resumir en un adjetivo el sentido completo de su producción.

Frente a esta austeridad generalizada en el ambiente arquitectónico de la época, es importante constatar que en Juan de Ochoa confluyeron los cambios decisivos de entre siglos, aquellos que significaron el paulatino final de la estética renacentista que aún, durante las primeras décadas del XVII, tuvo cierta persistencia, abriendo paso tímidamente al nuevo clasicismo protobarroco que, en Córdoba, fue introducido de la mano del padre jesuita Alonso Matías y su fábrica del retablo mayor de la Catedral (1618 en adelante)<sup>185</sup>.

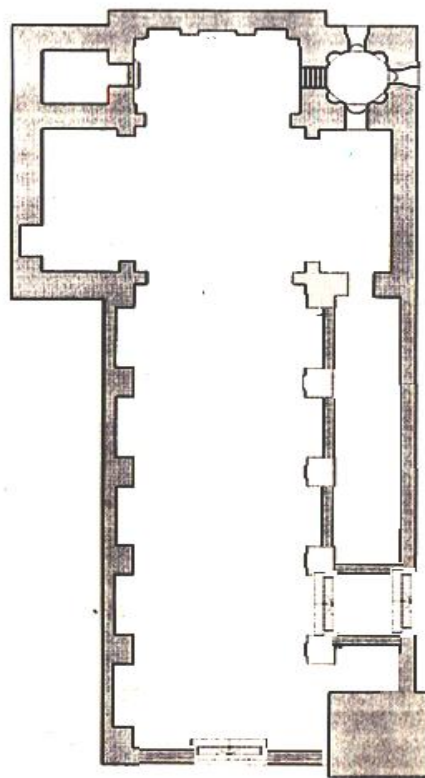
Durante su dilatada ejecutoria, y debido a la distinta naturaleza de los cargos que ocupó, Ochoa realizó gran cantidad de proyectos, pues estaba obligado a supervisar, cuando no a proyectar él mismo, algunas de las actividades artísticas dependientes del cabildo municipal y de la curia eclesiástica, tanto en obras de la capital como en los pueblos de la provincia dependientes de su obispado. En estos años elaboró trazas, diseñó retablos, portadas, rejas, balcones y, paralelamente, también desarrolló una hábil trayectoria ingeniera, especializada en el campo de la hidráulica, con obras como la desaparecida fuente de las Ninfas de Écija o los trabajos de restauración del Molino de la Albolafia, en la rivera cordobesa del Guadalquivir. En todos sus proyectos y diseños demostró ser un buen conocedor del oficio. Así lo justifica con el empleo de una terminología precisa y la matización hasta el más mínimo detalle de las particularidades y condiciones redactadas, bien aplicadas a obras religiosas, a diseños de fachadas civiles, a la composición de armaduras o incluso a intervenciones de carácter preventivo en edificios ya proyectados.

---

<sup>185</sup> RAYA RAYA, M. Á.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 27.

Su obra plasma los principales elementos del renacimiento geometrizable, rígido y desornamentado, manifestando ese carácter eminentemente arquitectónico y de reducción lineal que caracterizó su estilo. Por tanto, en Juan de Ochoa, como en la mayoría de los maestros del Renacimiento, la arquitectura es definida y configurada esencialmente por sus valores tectónicos. Su sequedad de líneas no obedece solo y estrictamente a una cierta tendencia en la cultura de entre siglos, o al reduccionismo arquitectónico del momento, sino a un innecesario lujo en las obras de arte que en este momento se propuso como medida esencial y con escasos medios económicos<sup>186</sup>. El dirigismo eclesiástico motivó la realización del mayor número de obras con el menor costo posible y a estos intereses servía fielmente la personalidad artística de Ochoa, poco dado -como se ha comprobado- a lo superfluo.

En cuanto a sus plantas y alzados, Ochoa fundamentalmente cultivó la austera planta de cajón o nave única, consagrada ya desde el Medievo, sin recurrir a la tradicional basílica o a plantas de carácter fundamentalmente votivas que triunfaron en las décadas centrales del siglo XVI. Así lo demostró por ejemplo en 1604, cuando trazó la planta de la desaparecida iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de la localidad sevillana de Estepa, templo conventual patrocinado por la comunidad de Mínimos de San Francisco de Paula, donde el arquitecto diseñó una perfecta nave cubierta con bóveda de cañón y lunetos repartidos por toda la plementería lateral; cúpula en el crucero y nuevamente cañones en los brazos y en el presbiterio.



Planta de la desaparecida iglesia conventual de Nuestra Señora de la Victoria, Estepa (Sevilla). Juan de Ochoa, 1604. En: AA. VV.: *La Iglesia de la Victoria* (catálogo de Exposición). Estepa: Ilmo. Ayuntamiento, 2002, p. 8.

<sup>186</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1981, p. 507.

Respecto a los soportes empleados en su arquitectura, Ochoa utilizó indistintamente la pilastra y la columna. En la portada del actual Palacio de Viana empleó la pilastra de capitel dórico y fuste liso, adosada a pilastrones. En otros trabajos, como los encargados por doña Beatriz de Monsalve para el interior de las casas principales de su mayorazgo, Ochoa prefirió la columna, labrada en mármol, sobre la que hace voltear los arcos y los cerramientos. En las portadas dispone arbitrariamente pilastras y columnas en sus distintos cuerpos, aunque suele utilizar pilastras, generalmente cajeadas, para organizar los espacios superiores, como puede observarse en la monumental portada del trascoro catedralicio o en los hastiales de la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles.



Alternancia de pilastras y columnas estriadas de orden dórico en la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa, 1583-1585

Su tipo de cubierta más utilizada, como ya hemos adelantado, fue la bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos -véanse el lucernario que antecede la nave central de El Sagrario y la bóveda del coro de la Catedral-, sin recurrir a la de arista, como sí hicieron

otros arquitectos contemporáneos suyos. Sí utilizó, en cambio, la de media naranja para cubrir el crucero catedralicio y la capilla mayor de la parroquia de Santaella, en ambos casos recubiertas al exterior por armaduras de madera tejadas. La bóveda de la capilla de Santa Ana, en la Catedral, es otro interesante ejemplo del tipo de cubierta que describimos. Por último también empleó la techumbre de madera en obras de reparación que le fueron encomendadas por el Obispado, caso de las parroquias de Baena, Castro del Río o San Andrés en Córdoba.



Bóveda semiesférica de la capilla de Santa Ana. Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1596.

Por otro lado, la labor ornamental en la obra de Juan de Ochoa puede considerarse verdaderamente rica e interesante. Si en las portadas la decoración se ciñe a la propia ordenación de los elementos arquitectónicos y a la presencia cada vez más importante de motivos vegetales y figurativos, la ornamentación se desbordó en sus interiores, alcanzando progresivamente cotas de singular importancia. La profusión de esta decoración alcanzó tal sentido de riqueza y fuerza expresiva que, gracias a su empleo, logró transformar los tradicionales marcos arquitectónicos en estructuras dinámicas, creando una atmósfera atrayente que hizo avanzar el estilo de los fríos modelos de



finales del quinientos a los cálidos interiores del barroco andaluz de la segunda mitad del XVII. Tallos de seca factura, vástagos de hojas carnosas, formas geométricas, cartelas, ángeles y querubines labrados en yeso, son los motivos que habitualmente encontramos en las obras de Ochoa, en el caso de la catedral convirtiéndose en el recurso en torno al cual gira toda su concepción espacial, creándose un verdadero ambiente ilusorio de notable y vibrante sensorialidad<sup>187</sup>.



Decoración de la cornisa sobre la serliana del hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1598-1602.

En resumen, Juan de Ochoa no fue un prodigioso y sublime arquitecto a la manera de Juan de Herrera por ejemplo, pero sí un maestro que planteó ciertos esquemas reformadores en los que participó a menudo junto a otros maestros, como en el caso del magno proyecto de terminación del crucero y coro catedralicios, o el trabajo de tasación de las propiedades episcopales que en 1591 elaboró junto a los hermanos Hernán Ruiz III y Martín Ruiz Ordóñez. Sin embargo, en él confluyen los cambios decisivos de finales del siglo XVI, que significaron el abandono paulatino del arte del humanismo,

<sup>187</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “Influencias europeas y españolas en las yeserías de Puebla de los Ángeles (México) durante el siglo XVII”, presentado en: *Symposium Internacional sobre la Proyección del arte español en América y Filipinas*. La Rábida, 1977.

para dar paso a la generalización del apilastrado toscano y fuertes cornisas de rica molduración, el entablamento partido, la decoración en yeso y demás elementos que adelantan la ornamentación barroca. Sus repertorios variados se nutren de las dos fuentes concurrentes del momento: el herrerianismo de corte regio y *la manera italiana*<sup>188</sup>. Las arquitecturas por él trazadas reproducen fielmente ambos modelos. En los proyectos realizados para las iglesias de la Diócesis, ya fueran reformas o trazas nuevas, se acogió a una tradición arraigada a lo largo del siglo XVI, en donde se había generalizado la planta funcional reducida al mínimo permisible, creando una arquitectura limpia y práctica. También en este caso las portadas serán las tradicionales, donde continúa la composición de un cuerpo bajo más amplio y otro segundo, apilastrado, con frontón partido, en donde desaparece toda concesión a la hojarasca y grutescos que definieron el esplendor purista, en referencia al nuevo repertorio ornamental.

Analizadas estas características generales que definen la personalidad artística de Juan de Ochoa, en los siguientes epígrafes continuaremos detallando su perfil biográfico, en paralelo a los principales proyectos e intervenciones con los que supo evolucionar estilísticamente al servicio de las grandes empresas y mecenas de la Córdoba de finales del siglo XVI.

---

<sup>188</sup> NIETO ALCAIDE, V.: *El arte del Renacimiento*. Madrid, 1996, p. 14.



## **CAPÍTULO V: EL PERIODO DE MADUREZ**

En este período se han considerado las obras que el maestro realizó desde 1577 hasta 1597, coincidiendo con los años de mayor plenitud tanto en el terreno personal como en el profesional. Se analizan aquí los principales encargos y edificaciones -religiosas y civiles-, donde quedan manifestadas las ideas estéticas que definen el estilo del artista y entroncan con su *modus vivendi* y de los principales canteros andaluces de finales de la centuria, lo que supone indudablemente una serie de nuevos aportes para el estudio de la corriente renacentista cordobesa.

La eclosión de Juan de Ochoa en el arte del renacimiento en Córdoba marcó, pues, el punto de partida para la inmediata aparición de algunos arquitectos de la primera mitad del siglo XVII que siguieron protagonizando la evolución del estilo hacia los nuevos planteamientos barrocos. Esta mutación experimentó un tímido desarrollo durante las primeras décadas del seiscientos, como demuestran algunas construcciones muy particulares, tanto en la capital como en algunos pueblos del sur de la provincia.

### **1. El éxito profesional**

Como se dijo, la actividad artística de Juan de Ochoa no se limitó a sus trabajos de colaboración con su padre, sino que se amplió con su propia producción de numerosas obras en solitario, tanto civiles como religiosas, e intervenciones ingenieriles y análisis preventivos de actuación, muchas de las cuales fueron impulsadas por el Municipio cordobés tras su nombramiento en 1589 de maestro mayor de obras de la ciudad.

Apenas obtenido el pertinente permiso legal para el público ejercicio del oficio, siendo aún un arquitecto muy joven, Juan de Ochoa tomó a su cargo como aprendiz a Diego

Coronado, hijo de Diego Gutiérrez, natural de Sevilla, que en el momento del acuerdo del aprendizaje contaba con 22 años recién cumplidos<sup>189</sup>. La extensión del documento tuvo lugar el 7 de octubre de 1577 y, entre las principales condiciones pactadas, se fijó el tiempo de la instrucción: dos años a partir del mismo día de la firma de la escritura notarial. Durante este periodo Ochoa hubo de obligarse a “dar de comer y beber y bestir y calçar y casa y cama en que duerma y bida al moço que lo pueda bien pasar y no lo pueda echar de su poder y serbicio sin causa alguna so pena de pagarle el tiempo que le ubiere seruido [...]”<sup>190</sup>. A cambio, el aspirante debía mostrar lealtad al maestro, confiar en sus enseñanzas y manifestar todo su aprendizaje en el terreno práctico para que, llegado el momento del examen municipal, superase la prueba con éxito. A medida que el joven adquiriera conocimientos, podría colaborar con el maestro en las necesidades que éste considerara relevantes para su formación, incluyendo junto a los trabajos de trazas y edificaciones, una formación específica en el terreno de la ingeniería. Según se desprende de la escritura, también era obligación de Ochoa “dar al dicho Diego Coronado una capa y un sayo de panno negro y un jugon y dos camisas de lienço y un sombrero y un cinto y unos çapatos [...]”<sup>191</sup>, para su mantenimiento diario durante los dos años que durara el aprendizaje. El incumplimiento de alguna de las partes concertadas, conllevaría automáticamente a la multa de 1.000 maravedís que la parte inobediente entregaría a su respectiva. Ochoa, que contaba a la sazón con 23 años, solo era un año mayor que Coronado, por lo que debían compartir puntos de vista, enfoques personales e intereses profesionales, lo que sin duda favoreció la armonía entre ambos y la disposición de aprendizaje del joven aspirante.

De este modo, terminado el periodo de instrucción, Coronado abandonó el hogar de su maestro y los contactos con Ochoa fueron desapareciendo paulatinamente. El joven regresó a su Sevilla natal, donde fue examinado meses después por el ayuntamiento hispalense para su incorporación al gremio de alarifes de la ciudad, iniciando una tímida trayectoria artística aún pendiente de documentar. Sin embargo, se sabe que en 1603 se hallaba trabajando en la cabecera de la iglesia del ex convento de Santiago de la Espada, actual colegio sevillano de Nuestra Señora de le Merced, donde se encargó de estucar sus paramentos, abrir una serie de hornacinas y vanos, solar de ladrillo todo el espacio interior y reparar las cubiertas, incorporando como elemento decorativo fundamental la

---

<sup>189</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1577. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16156-P, fols. 1143-1144.

<sup>190</sup> *Ibíd.*

<sup>191</sup> *Ibíd.*

almena<sup>192</sup>. Al margen de esta intervención, no hemos documentado otros trabajos de Coronado, debiendo suponer una actividad muy discreta y de escasa proyección en el marco de la arquitectura hispalense del seiscientos.

Volviendo de nuevo a Ochoa, el 16 de septiembre de 1577 -durante el periodo de instrucción de Coronado-, el maestro contrató con doña Beatriz de Monsalve 8 linteles de piedra para continuar las obras de las casas principales del mayorazgo que la señora se hacía construir en la collación de *Omnium Sanctorum*, como ya se indicó en capítulos precedentes. En esta ocasión, el artista se obligó en unión con Pedro Méndez “maestro de canterya”<sup>193</sup>, a extraer las ocho piezas de la cantera de Pedreras, en el término municipal de Estepa, de donde extrajo un año antes otros 40 aparejos marmóreos más para el mismo destino. Cada lintel se valoró en 15 ducados y 3 reales, más otros 4 que recibiría Méndez en concepto del traslado del material desde la cantera al almacén de trabajo, al pie de la obra, teniendo de plazo tres meses para su ejecución<sup>194</sup>.

Al año siguiente, el 24 de mayo, vuelve a aparecer Ochoa trabajando en la citada cantera de Pedreras, en la extracción de doce piezas marmóreas, con sus aparejos, basas y capiteles, al servicio de los canónigos don Francisco Murillo y Ruy Pérez de Murillo, hermanos, maestrescuela el primero y chantre el segundo, naturales de Torremilano, quienes fundaron en 1594 la capilla de la Presentación de María y san Roque de la Catedral, según constituciones firmadas por el maestrescuela el 19 de noviembre de 1594<sup>195</sup>.

Ambos canónigos construían una monumental vivienda y, ante la necesidad de provisión y preparación de material, acudieron al arquitecto para que éste les proporcionara la cantidad antes dicha, por el precio de 84 ducados y dos meses para hacer la entrega<sup>196</sup>. El acta con la firma del concierto no informa de la ubicación de la casa, aunque deducimos, por las citas que aluden a su distribución espacial, que debía tratarse de una vivienda de recreo, o al menos de grandes dimensiones y amplias zonas exteriores destinadas al recreo vacacional. Era condición que los capiteles presentasen ocho cuartas y media de largo, una tercia de grueso cada bloque, y una cuarta la basa,

---

<sup>192</sup> GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M<sup>a</sup> del Valle: *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*. Huelva, 2011, p. 253.

<sup>193</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1577. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16156-P, fols. 1019 vto.-1020.

<sup>194</sup> *Ibíd.*

<sup>195</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 444.

<sup>196</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fols. 465 vto.-466.

reservando la anchura en proporción y medida al resto de elementos compositivos. Junto a la tarea de la extracción de la piedra, Ochoa se obligó a enlosar todo el pavimento de la casa, incluido el patio principal, centrado por una fuente. Este espacio quedó acondicionado temporalmente como almacén de material y desahogo para las herramientas de trabajo. Probablemente las piezas labradas por Ochoa, que debían quedar “en total perfección”<sup>197</sup>, se correspondieran con las columnas que formaban las pandas del citado patio, tres por cada lado, coincidiendo con las 12 concertadas. No obstante la carencia de una descripción documentada de la vivienda, dificulta el conocimiento de su módulo constructivo y distribución espacial.

Solo un mes después, el 22 de junio, el arquitecto aparece concertando con las monjas del desaparecido convento de Jesús y María<sup>198</sup>, la labranza de dos piedras de moler para la aceña que las religiosas poseían en la parada de Enmedio, en la orilla izquierda del río Guadalquivir, próxima al puente romano de la ciudad. A ella se accede a través del propio azud y por un pequeño puentecillo que salva el canal abierto al costado meridional del molino. Aunque su origen es medieval, muestra una compartimentación muy utilizada durante toda la Edad Moderna; una sola planta rectangular articulada en doble crujía, una de planta rectangular que mira hacia el este, y la otra, de planta semicircular, hacia el oeste. El edificio fue concebido para albergar tres piedras, de las cuales una se halla en paradero desconocido. La sala semicircular muestra tres puertas exteriores y se cubre interiormente con cuarto de esfera en ladrillo, mientras que la sala absidal se comunica con la siguiente, donde se encuentran las piedras.

---

<sup>197</sup> *Ibíd.*

<sup>198</sup> Según J. Padilla González, este convento de Jesús y María debió ser uno de los conjuntos monásticos más modestos que han existido en Córdoba, habitado por la Orden de las religiosas Mínimas de San Francisco de Paula, fundado en el siglo XVI frente al también desaparecido Palacio de los marqueses de Valdeflores. En: PADILLA GONZÁLEZ, J.: “La iglesia del Convento de Jesús y María: evolución histórico-urbanística (1836-1957)”, en: *Arte, arqueología e historia*, 21 (2014), pp. 83-92.



*Molino de Enmedio. Fachada septentrional soterrada por la vegetación de los sotos de la Albolafia. Córdoba, río Guadalquivir.*

Su origen islámico no ha sido lo suficientemente estudiado, por lo que se ignora su nombre original, debiendo esperar al periodo de la Baja Edad Media en que aparece citado por primera vez con el nombre de Aceña de la Atarfía, según consta en algunos contratos de arrendamiento de finales del siglo XV. Décadas después, el molino pasó ser propiedad de la comunidad religiosa de monjas de Jesús y María, tal vez por donación de sus propietarios, la familia Sotomayor<sup>199</sup>. Este cambio de propiedad supuso importantes cambios en su arquitectura. En primer lugar, las dos piedras de aceña que tenía el molino pasaron a convertirse en batanes. En la documentación de 1585 relativa al arrendamiento a favor de los molineros Francisco Sánchez y Juan Jiménez, los batanes habían desaparecido: uno había sido sustituido por dos piedras de moler de regoldo, mientras que en el otro, el convento se comprometía a instalar una piedra de aceña.

Durante el siglo XVII dejó de utilizarse definitivamente la piedra de aceña, y el molino pasó únicamente a contar con dos piedras de regoldo. Hasta 1844 fue propiedad del convento y, tras su desamortización, se procedió a su venta judicial, siendo adquirido

---

<sup>199</sup> CERRATO MATEOS, F.: *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba, 2000. p. 129.

por varios particulares que lo mantuvieron activo hasta la irrupción en 1936 de la Guerra Civil.

Con todo, la intervención de Juan de Ochoa en el proyecto de la labra de las dos piedras de moler se conoce perfectamente gracias al contrato de obra extendido en 1578 en la escribanía de Fernando de Navarrete. La escritura notarial, con las condiciones de trabajo redactadas por Hernán Ruiz III, detalla cómo el maestro debía labrar las dos piezas por el precio de 1.000 ducados y 475.000 maravedíes, de los cuales 500 ducados le fueron entregados al inicio de la obra para adquisición de material y montaje de los andamios. La restante cantidad estipulada se fraccionó en tres pagas más, efectivas a medida que fueron avanzando las obras, coincidiendo la última entrega con el fin de la intervención y valoración positiva de la misma por parte de Hernán Ruiz III<sup>200</sup>.

Las obras se iniciaron el día 23 de junio, teniendo de plazo para su terminación hasta finales del mes de agosto del mismo año. En tal propósito, la obra fue fiada al también maestro de cantería Jerónimo Ordóñez, hermano de Hernán Ruiz III que, en el momento de la firma del documento, declaraba ser menor de veinticinco años<sup>201</sup>.

El trabajo concertado incluía la traza y ejecución de un desagüe, dentro del espacio destinado a molino propiamente dicho, junto al canal de salida del agua para drenar la corriente y crear una especie de acequia, o zanja, junto a la cual Ochoa debía proyectar un pozo con su desagadero, solería y dinteles, todo en cantería, según el modelo de los molinos que don Alonso de Góngora había erigido años antes en la parada de Casillas, según trazas de Hernán Ruiz III. Para ello el arquitecto debía poner de su costa los materiales necesarios: la piedra, cal, arena, madera, hierro, grava y herramientas, corriendo igualmente de su parte el sueldo de peones y oficiales que le ayudaran durante los trabajos<sup>202</sup>.

La otra parte del contrato gira en torno a las condiciones por las que Ochoa se obligaba a labrar las dos piezas, una solera y una corredera, con piedra extraída de la egabrense cantera de la Lojilla, dándole luego la labra necesaria para conseguir las 7 cuadras de diámetro, 2 tercios de grueso y media vara de lado<sup>203</sup>. La obra debió llevarse a cabo con

---

<sup>200</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 1. Fernando de Navarrete. 16754-P, fols. 327-332.

<sup>201</sup> *Ibíd.*

<sup>202</sup> *Ibíd.*

<sup>203</sup> *Ibíd.*

normalidad según las condiciones formuladas por Hernán Ruiz III, respetando el tiempo estipulado y la actividad diaria laboral de las religiosas.

Consecuentemente, el interés de Juan de Ochoa hacia el campo de la ingeniería era cada vez mayor, especializándose en los sistemas específicos y principales soluciones hidráulicas, al tiempo que logró una merecida fama en el ambiente artístico cordobés del momento. Ello le llevó -como veremos a continuación-, a dirigir nuevos proyectos y a intervenir en las principales obras de los últimos años de la centuria, a veces en solitario, y otras veces mediante trabajos en mancomunidad.

Sin embargo, el año de 1578 estuvo también marcado por la intervención del arquitecto en el proyecto de restauración del conocido Molino de la Albolafia, también en la rivera del río Guadalquivir, próximo al puente romano y Palacio Episcopal. Aunque su origen se remonta a época romana, fue el emir Abd al-Rahmán II (†852) quien, en el 840 aproximadamente, mandó construir la rueda hidráulica para elevar el agua del río y conducirla hasta el *Asr al-Umara* (Palacio de los Emires), en el Alcázar, actual Palacio Episcopal. La idea del emir, con la cual obtendría una vía de regadío para sus huertas, consistió en levantar un monumental molino hidráulico al pie del propio cauce del agua, de modo que la fuerza de la corriente moviera directamente la rueda vertical que, a través del sistema de engranajes y embragues, transmitiera el movimiento de giro del eje horizontal de la rueda al eje vertical de una piedra de moler. Así, sobre la rueda y sus cangilones, el agua operaba más por su peso que por su velocidad y, cinéticamente, los engranajes transmitían el movimiento a las muelas, produciendo la rotación de las mismas. Terminado el flujo del agua, al final de la caída, el agua sería conducida por unos canales llamados *saetines*, hasta desembocar en unas ruedas horizontales, llamadas *rodetes*, que reconducían la dirección del agua y la embalsaban mínimamente pues, canalizada de nuevo tras su paso por el rodete, regresaba al cauce por un canal de retorno llamado *socaz*. De este modo el agua quedaba almacenada en el rodete, extrayéndose de él la cantidad deseada para el riego<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, F.: “Restauración del molino de la Albolafia de Córdoba”, en: *Al-Mulk* (2), 1961, pp. 67-75.





*Molino de la Albolafia*, de origen romano y modificado en épocas califal y renacentista.  
Córdoba, río Guadalquivir.

Tiempo después, a principios del siglo XII, el emir Yusuf Ibn Tasufin (1009-1106) ordenó su total reconstrucción al ingeniero árabe Abú l-Afiya, de quien finalmente tomó el nombre, quedando en perfecto estado de conservación y cumpliendo la función hidráulica para la que fue concebida, manteniéndose en funcionamiento hasta finales del siglo XV, en que la reina Isabel I de Castilla, durante una de sus estancias en Córdoba, alojada en el Alcázar, se quejó del molesto ruido que durante la noche producía el movimiento de la rueda y le impedía conciliar el sueño. Por este motivo mandó desmontarla y almacenarla temporalmente, evitando así que siguiera provocando aquel aparatoso sonido.



*Molino de la Albolafia* (detalle de la noria elevadora de agua). Córdoba, río Guadalquivir.



Esta decisión de la reina Católica provocó el deterioro paulatino de la estructura hidráulica que, al verse desprovista de función y uso, terminó arruinándose con el paso del tiempo. Pero afortunadamente este estado de abandono no duró mucho y, en menos de un siglo, se puso en marcha un complejo proyecto de restauración para devolver al sistema su finalidad y convertirlo en aceña. Las obras fueron impulsadas por sus propietarias, las monjas de la comunidad de Jesús y María, y la dirección del trabajo recayó nuevamente en Juan de Ochoa, que contaba con la experiencia de la labra de las dos piedras de moler y edificación de un pozo en la parada de Enmedio.

La obra fue contratada el 24 de junio, redactándose aquel mismo día varias escrituras de concierto con las que se iniciaron los trabajos preliminares. El primer documento, extendido en el protocolo correspondiente a la escribanía de Miguel Jerónimo, declara a Juan de Ochoa “maestro que se obliga de jazer la dicha obra en ladrillo toda [...] y que se haze llamar de la Arbolafia y que es de agua [...]”<sup>205</sup>. Junto a él, en mancomunidad, contrató el herrero Mateo García, vecino en la collación de Santa María, la realización de todos los pertrechos y herramientas de hierro necesarios para el desarrollo de las obras, según las directrices de Ochoa.<sup>206</sup>

Una segunda carta de contrato informa de la venta de cien cahíces de cal blanca por parte de Juan Sánchez, tejero, a Ochoa, para proveer de material al maestro. Al tratarse de una obra de albañilería, la cal se convirtió en uno de los materiales imprescindibles de trabajo. Según esto, Sánchez se comprometió a entregar los cien cahíces al pie de la obra, en el mismo almacén donde Ochoa guardaba sus enseres, herramientas y material de provisión, cobrando cinco reales menos cuartillo por cahíz<sup>207</sup>.

Sin embargo aquel mismo día (24 de junio de 1578), se firmó un nuevo documento donde se recoge la intervención del cantero Bartolomé Sánchez, que se obligó “a roçar una columna de marmol de los batanes de las monjas de Jesus y Maria para la obra del molino de la Albolafia [...]”<sup>208</sup>, es decir, a reutilizar el material de una de las columnas que se hallaba en el batán activado años antes.

Por último, siguiendo la ordenación por foliación del legajo, encontramos una cuarta escritura de concierto por la que el molinero Domingo del Puerto, vecino en la collación

---

<sup>205</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fol. 549.

<sup>206</sup> *Ibíd.*

<sup>207</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fols. 549 vto.-550.

<sup>208</sup> *Ídem.* Fols. 557 vto-558 vto. .

de Santa María, se comprometió con Juan de Ochoa a extraer y transportar al molino “quatro piedras de pan moler, dos soleras y dos correderas, una solera y una corredera sean de cal y otra solera y otra corredera y baças las dos blancas de la sierra de Cabra y las otras dos baças de la cantera del Ponton de Don Gonçalo [...]”<sup>209</sup>, es decir cuatro piedras de molino (dos soleras y dos correderas), con sus basas, alternándose el tipo de piedra con material extraído de las canteras de Cabra y de Puente Genil<sup>210</sup>. Del Puerto debía entregar las piedras “buenas y bien sacadas y sin quebraduras”<sup>211</sup>, depositándolas en el mismo molino, hasta donde pudieran acceder los animales de trabajo. El trabajo se concertó en 60 ducados.

Terminada la restauración del Molino de la Albolafia, el 31 de diciembre de 1578 Ochoa redactó nuevamente condiciones para trabajar, en colaboración con el carpintero Francisco Herrero, en una serie de obras de enmaderamiento en las casas principales del mayorazgo de doña Beatriz de Monsalve, de las que ya hemos hecho referencia en anteriores ocasiones. El documento especifica la tarea contratada: “enmaderar un quarto que es el de la calle que tiene tres quadras y una sala y un corredor y un aposento [...]”<sup>212</sup>, es decir, cubrir el suelo de la cuadra izquierda del conjunto con placas de madera de pino, con sus canes tallados y artesonado ochavado cuya extensión de los cantos debía romper el desarrollo de los frisos del muro y molduras, todo conforme a una muestra que Ochoa entregó al carpintero con dibujos y detalles de los peines de la techumbre, según se cita en el documento. El artesonado debía mostrar “veynte y un pie de largo y siete menos un docavo de ancho [...]”<sup>213</sup>, enlazándose las maderas con tirantas del mismo grosor y ancho, e idéntica ornamentación: una galería perimetral con canecillos antropomorfos y friso decorado con cartelas molduradas.

El concierto incluía también el enmaderamiento de las otras dos cuadras del cuarto; una de veinte pies de ancho, y la otra de diez y seis, ambas también de madera de pino y con idéntico sistema compositivo y ornamental; esto es, el mismo sistema de arquitrabe con

---

<sup>209</sup> *Ídem*. Fols. 584-585.

<sup>210</sup> Sobre este tema véase: RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990.

<sup>211</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 4. Miguel Jerónimo. 16157-P, fols. 584-585.

<sup>212</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1578. Oficio 1. Fernando de Navarrete. 16754-P, fols. 604-607 vto.

<sup>213</sup> *Ibíd.*

moldura, solera perimetral y sobre ésta, los canecillos tallados que rematan la estructura<sup>214</sup>.

En cuanto a la decoración, deducimos que debió ser muy escueta pues, aparte de los canecillos superiores que acabamos de describir, solo se hace referencia a unos florones que debían ocupar los plementos resultantes del cruce de las tirantas, completando dicha ornamentación los frisos con sus placas molduradas y resto de entablamento. Era condición que todo el trabajo de talla quedara al natural, es decir sin policromar, obteniendo un resultado sobrio aunque de gran nobleza, sin duda un fiel testimonio del esplendor y apogeo de la familia comitente.

Junto a las tres cuadras, el carpintero debía también de enmaderar una sala de 54 pies de largo por 10 de ancho, y un corredor de 43 de largo por 17 de ancho<sup>215</sup>, completando la compartimentación del cuarto y su distribución espacial; el pasillo conectaría esta sala con las tres citadas cuadras, quedando todo el entramado unido y con decoración similar en cada departamento. Seguramente las obras se llevarían a cabo durante los primeros meses de 1579, desconociendo la cronología exacta y su desarrollo, pues la labor de Ochoa únicamente consistió en la redacción de las condiciones de trabajo y, sobre la intervención de Herrero, no hemos encontrado más documentación.

Con esta serie de obras, centradas la mayoría en trabajos hidráulicos y civiles, comenzó a extenderse la fama de Juan de Ochoa, proyectándose aún durante toda la década de 1580 e incorporando, cada vez con mayor frecuencia, nuevos encargos religiosos y otros proyectos de restauraciones con los que siguió trabajando y experimentando en el campo de la estereotomía.

## **2. La sombra de la muerte**

Por entonces el joven arquitecto rozaba los veinticuatro años, edad adecuada para casarse. Sus hermanos Mariana, Leonardo, Andrés y Jerónimo habían fallecido y toda la

---

<sup>214</sup> *Ibíd.*

<sup>215</sup> *Ibíd.*

atención de los padres giraba en torno a la pequeña Isabel, menor de 10 años. Además, su posición laboral y económica comenzaba a ser cada vez más estable, y su juventud y espíritu ambicioso eran claros síntomas de una decidida personalidad que terminaría premiándole con numerosas recompensas profesionales. Por consiguiente, piensa que ha llegado el momento de independizarse y constituir su propia familia.

Su futura esposa es una cordobesa llamada María de Gibaja, de la que no hemos encontrado carta dotal en los protocolos notariales ni partida matrimonial en los archivos parroquiales cordobeses. Indudablemente el nombre de la joven nos trae a la memoria, una vez más, la personalidad del arquitecto Hernán Ruiz II pues, una de sus tres hijas fue bautizada y empadronada precisamente con este mismo nombre, eximiéndola del apellido paternal. Esta coincidencia nos impulsó a indagar en la posibilidad de hallar algún tipo de relación entre ambas homónimas, hipótesis que -en caso de confirmarse-, nos permitiría no sólo certificar dicho matrimonio, sino también subrayar el tipo de relaciones profesionales y afectivas entre el maestro y la familia Ruiz Díaz. La cuestión de la identidad de quien fuera la esposa de Juan de Ochoa fue planteada en 2003 por la historiadora Esperanza Rosas quien, tras el hallazgo del testamento de Hernán Ruiz, proporcionó una serie de datos de indudable valor, muy necesarios a la hora de determinar los campos de la investigación que abordamos<sup>216</sup>.

Tras la muerte de Hernán Ruiz II en 1569, la joven Gibaja completó su educación al amparo de su madre: Luisa Díaz, con la ayuda del primogénito de la familia. Corrían entonces los años de los primeros trabajos en mancomunidad de Ochoa con el tercero de los Hernán Ruiz e indudablemente las relaciones entre ambos maestros debieron ser frecuentes y directas. En estas circunstancias, Ochoa hubo de ser testigo directo de la situación familiar de su compañero. Además el factor social del siglo XVI, en consideración a las relaciones entre las dos familias y su importancia en el ámbito gremial, son indicadores muy fiables de que Ochoa entablara una relación sentimental con la hermana de su compañero de profesión. De algún modo, sobre la joven también pesaba la fama de ser hija de Hernán Ruiz II, consideración muy valorada y tenida en cuenta seguramente por Ochoa.

---

<sup>216</sup> ROSAS ALCÁNTARA, E.: “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”. En: *Arte, arqueología e historia*, 10 (2003), pp. 26-34.

Desde el punto de vista social, el propio contexto familiar puede ayudar a corroborar la hipótesis. No debe olvidarse que tanto Luisa como Catalina, las otras dos hijas de Hernán Ruiz II, contrajeron matrimonio con los escultores Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo respectivamente, miembros del gremio de entalladores y ensambladores, artistas en definitiva, como también lo eran (aunque en la rama del alarifazgo) su padre, algunos de sus hermanos -Hernán Ruiz III y Martín Ruiz- y el mismo Juan de Ochoa<sup>217</sup>.

Queda, por tanto, aún pendiente de confirmar la autenticidad del matrimonio entre Juan de Ochoa y María de Gibaja hija de Hernán Ruiz III y Luisa Díaz. No obstante confiamos en los datos presentados en nuestro trabajo, a la espera de que la investigación siga aportando luz al tema y aclarando la situación personal del maestro.

Fuese la hermana de Hernán Ruiz III o simplemente una homónima, la ceremonia de los esponsales debió celebrarse entre 1576 y 1577, estableciéndose el matrimonio en la collación de *Omnium Sanctorum*, en cuya parroquia fue bautizada su hija Francisca el 7 de febrero de 1580, siendo apadrinada por los señores don Luis Gómez de Figueroa y doña Ana de Argote, su esposa<sup>218</sup>. Poco después debió nacer Luis, del que no se ha encontrado partida bautismal, pero del cual sabemos que profesó en el monasterio de la Santísima Trinidad de la ciudad el día 12 de junio de 1600, de manos del padre Luis de Luna, ministro del convento. Este fue el único hijo del arquitecto que superó en vida al padre, frente a sus dos hermanas (Francisca y Elvira), ambas víctimas de la elevada tasa de mortalidad infantil de la época.

Paralelamente las relaciones sociales del arquitecto en estos años, y aún después, se redujeron esencialmente a las propias de su gremio, salvo algún caso excepcional, según se desprende de sus intervenciones iniciales en obras concertadas, ampliando su listado de promotores y mecenas a medida que avanzamos cronológicamente. Desde este momento y hasta su muerte en 1606, resulta fácil pues seguir su trayectoria profesional, dadas las abundantes noticias que de él poseemos.

Pero esta feliz vida familiar habría de interrumpirse bruscamente a causa de la muerte de Gibaja, probablemente víctima de la mortífera epidemia de peste del año 1589, que

---

<sup>217</sup> *Ibíd.*

<sup>218</sup> Archivo Parroquia de San Juan y todos los Santos (en adelante A.P.S.J.T.S.). Libro de bautizos. 1579-1606. L. II. Fol. 10 vto.

pondría fin a los casi diez años de vida en común de la pareja. Quizá al mismo tiempo falleciera Francisca, o acaso algunos años antes, seguramente por el mismo motivo, quedando Ochoa viudo muy joven y al cuidado del pequeño Luis. Pero esta situación no iba a durar mucho.

Acuciado por los tristes acontecimientos familiares, el arquitecto no tardó en descubrir cuál iba a ser su futuro camino y, decidido a rehacer su vida personal, hubo de recuperarse de aquel duro trance. Fueron años difíciles para la ciudad, como consecuencia de la elevada tasa de mortalidad y las duras recesiones en el marco económico. Los abundantes brotes de peste habían destrozado barrios enteros -San Andrés fue uno de los más afectados- y habían envuelto a sus habitantes en una atmósfera de tristeza y desesperanza generalizada<sup>219</sup>. En breve espacio de tiempo, el artista vio morir a cuatro de sus hermanos, a su esposa, hija y amigos. La conmoción, el miedo y la sensación de soledad que las trágicas circunstancias trajeron consigo para la mayor parte de los cordobeses, debieron influirle poderosamente, hasta el punto de contraer nuevamente matrimonio y abandonar así aquel estado de frustración emocional. La joven elegida se llamaba Francisca de Paula y, al igual que Gibaja, no sabemos qué aportó de dote al matrimonio, ni en qué fecha exacta tuvo lugar el enlace. Suponemos que las bodas debieron celebrarse en la parroquia de *Omnium Sanctorum*, barrio donde residía el arquitecto desde su anterior matrimonio y donde sabemos que permaneció hasta su fin. Así lo manifestó siempre en sus contratos de obras, donde se declaraba “vecino de Cordova en la collacion de *Omnium Sanctorum* [...]”<sup>220</sup>.

De este modo Ochoa creó junto a Francisca un nuevo hogar familiar, donde debió reinar la felicidad y el compromiso conyugal, abriéndose para el arquitecto una nueva y esperanzadora etapa personal. Sin embargo, el inicio de la década de 1590 le iba a deparar una de las pruebas más difíciles de su vida, la más crítica, sin duda: el fallecimiento de su segunda esposa, casi al comienzo de su nueva andadura matrimonial. Desconocemos el motivo de la muerte de la joven, aunque quizá podríamos entroncarla nuevamente con alguno de los azotes de peste que castigó con dureza a la ciudad y a sus habitantes. Se inicia entonces una triste etapa en la que nuevamente el arquitecto experimenta una angustia existencial únicamente solazada por

---

<sup>219</sup> Sobre este tema véase: ARANDA DONCEL, J.: “La época moderna (1517-1808)”, en: AA. VV.: *Historia de Córdoba*. Córdoba, 1984.

<sup>220</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1604. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12433-P, s/f.

sus trabajos. El matrimonio había durado apenas un año y algunos meses, cuando aún ni siquiera había sido agraciado por el nacimiento de nuevos hijos. La presencia de Francisca fue como un fugaz destello, pero la huella dejada en el artista debió ser, sin duda, profunda. No obstante el arquitecto debía cerrar sus contratos y abrir nuevos horizontes profesionales, amparado en todo momento por su gran amigo don Luis Gómez de Figueroa, quien debió ayudarle con sincero afecto.

Únicamente sus preocupaciones laborales y entrega diaria al trabajo debieron convertirse en su principal vía de escape. Sin embargo, pasado un tiempo, los acontecimientos se encargaron de dar un nuevo y profundo giro a la vida del maestro: un tercer matrimonio, con el que por fin lograría la merecida estabilidad familiar hasta el fin de sus días.

### **3. Homenaje a un protector**

Desde 1579 a 1582 transcurre un periodo sin noticias en el que sólo cabe la conjetura. Es posiblemente una de las etapas más difíciles en la vida del arquitecto, marcada por las pérdidas de su esposa e hija. Paralelamente, la incertidumbre laboral junto a la escasez de empresas constructivas y años de recesión económica, también debieron mantener en continua preocupación al maestro. El panorama que se abre, pues, ante el joven artista dista mucho de ser halagador.

No obstante, fueron años en que su amistad con el señor don Luis Gómez de Figueroa fue creciendo y estrechándose cada vez más. Este ilustre Caballero Veinticuatro de la ciudad obtuvo en 1585 la concesión del patronato de la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, de religiosas clarisas, emplazado en el barrio de Santa Marina. Este privilegio lo obtuvo gracias a sus atenciones con la comunidad y al compromiso de edificación, no solo de la capilla mayor del templo, sino también de su retablo principal y sacristía. La concesión fue otorgada por las monjas del convento,

asesoradas por la opinión de fray Pedro de Aguirre<sup>221</sup>, mediante una carta firmada por la abadesa y vicaria donde se informa además que don Luis era “descendiente legitimo por via resta de la illustre señora doña Marina de Villaseca [...] fundadora del dicho convento de Santa Isabel de los Angeles casa iglesia della [...]”<sup>222</sup>, declarándose por tanto suya la capilla mayor, lo cual le daba derecho a ser dignamente enterrado en ella, heredando dicho privilegio sus sucesores y descendientes.

Es en este momento cuando se reafirma el patronato, haciéndose extensivo a los herederos que poseyeran su casa y mayorazgo. Además de la labra de la capilla mayor, se estableció un compromiso para realizar todos los arreglos que hicieran falta en cualquier momento, afectando a los poseedores del patronato, de modo que el convento siempre se viera atendido en sus necesidades de conservación y mantenimiento<sup>223</sup>.

Era condición de don Luis colocar sus escudos de armas en la capilla mayor, retablo, puertas y nave de la iglesia, en cumplimiento a la clausula que informa acerca de su patronazgo, obligándose en el caso de que el convento desapareciera, a reorganizar nuevamente la comunidad, labrar su capilla mayor y sacristía en cantería, y colocar las armas de los Córdoba y Figueroa como expresión del mecenazgo y vinculación afectiva con el inmueble<sup>224</sup>.

En esta capilla no se podría enterrar ningún otro difunto que no perteneciera al linaje de la casa. Sin embargo en el caso de darse la circunstancia, el noble o persona interesada debería antes pedir licencia al poseedor del patronato y él decidiría. También era condición de cortesía eximir de dote y alimento a las hijas de los señores patronos interesadas en ingresar en el convento<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1585. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9977-P, fol. 341.

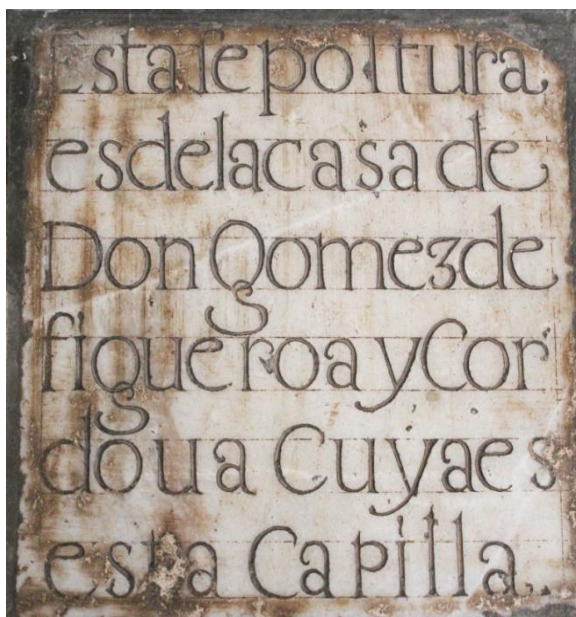
<sup>222</sup> *Ibíd.*

<sup>223</sup> ESPEJO CALATRAVA, P.: “El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 110 (1986), pp. 179-188.

<sup>224</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1585. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9977-P, fol. 345-354 vto.

<sup>225</sup> ESPEJO CALATRAVA, P.: “El patronato de la capilla mayor...”, pp. 179-188.





Lápida sepulcral encastrada en el pavimento de acceso a la capilla mayor. Iglesia del exconvento de santa Isabel de los Ángeles, Córdoba.

En resumidas cuentas, bajo esta serie de condiciones, más otras de menor relevancia social, se le concedió al señor de Villaseca el patronato sobre dicha capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles. En ese momento la capilla se encontraba arruinada, por lo que hubo que reedificarla en cantería, proyecto de envergadura que confió a su amigo Juan de Ochoa. Para conmemorar la relación de la familia con la fábrica del inmueble, se colocó una lápida sepulcral en mármol con inscripción junto al acceso izquierdo de la capilla.

La relación entre el arquitecto y el Caballero Veinticuatro quedó materialmente sellada en esta monumental obra del renacimiento cordobés con la que el artista logró, indudablemente, un grado de perfeccionismo compositivo y equilibrio digno de mención; en otras palabras, un justo homenaje a un amigo, protector y mecenas.

Desgraciadamente no podemos hablar del origen de la iglesia de la comunidad de Santa Isabel, debido a la escasez de documentación al respecto, aunque esto no es de extrañar, ya que no es el único caso caracterizado por el silencio en cuanto a datos se refiere. Solo podemos señalar que existió un primitivo templo de limitadas dimensiones dedicado a la Visitación de la Virgen, del cual no tenemos más datos que la referencia de Ramírez de Arellano, quien acerca de él únicamente señala que quedó en el interior de la actual iglesia<sup>226</sup>. Tras el estudio de la documentación notarial, podríamos plantear tres fases de edificación centradas exclusivamente en la capilla mayor y su decoración final: la primera data de 1583 y en ella, Ochoa levantó los muros de la capilla desde el pavimento, hasta la altura de los cornisamentos. Una segunda etapa se inició en el año 1587 y se centró en la terminación de las paredes y muros, hasta alcanzar el movimiento

<sup>226</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. T. 1. Córdoba, 1873, p. 200.

de la bóveda. Por último, entre 1644 y 1655, los arquitectos Sebastián Vidal y Bernabé Gómez del Río cubrieron el espacio con la bóveda esquifada que se decoró en sus cuatro paños con cartelas e inscripciones alusivas al IV Señor de Villaseca, don Luis Gómez Fernández de Córdoba, a quien se debió la conclusión de la misma en el año 1660. Lógicamente por razones cronológicas, en nuestro estudio nos centraremos sólo en el análisis de las dos primeras fases, pues la última sobrepasa nuestra estimación cronológica.

Reunidos don Luis Gómez y Juan de Ochoa para determinar el futuro de la construcción, el arquitecto quedó profundamente motivado por la iniciativa del señor de Villaseca y no dudó en aceptar el reto. De este modo, días después, el 10 de julio de 1583 volvieron a reunirse para redactar la escritura de concierto con las principales condiciones de trabajo<sup>227</sup>. Este fue el primer contacto de don Luis con la fábrica del convento, cuyo objetivo no fue otro que la obtención de un sepulcro en dicha capilla mayor para él y sus descendientes.

Según el contrato de la obra, “agora nuevamente se a comenzado a edificar y edifica la capilla maior [...] y se ha ido continuando la dicha obra y esta jecha gran parte della [...]”<sup>228</sup>. En estas condiciones se hizo cargo del proyecto Juan de Ochoa, aunque el documento no deja claro su origen, ni quién fue el cantero que trabajó en un primer momento. Afortunadamente el texto especifica la intervención de Ochoa, que consistió en levantar toda la obra en cantería, tanto del interior como del exterior, hasta la altura de los cornisamentos, incluyendo la obra del arco toral y del retablo. Para su ejecución, el documento indica además la piedra a utilizar: mármol extraído de las canteras del Lanchar, en el municipio de Cabra, y de la Campiñuela, en la sierra oriental cordobesa. Levantados los muros, el arquitecto se comprometió a rematar las cornisas en orden dórico y a trazar el retablo principal. Por último, el contrato también incluyó la terminación de las puertas de la sacristía -comenzadas en la fase anterior-, todo ello por el precio de 600 ducados<sup>229</sup>.

---

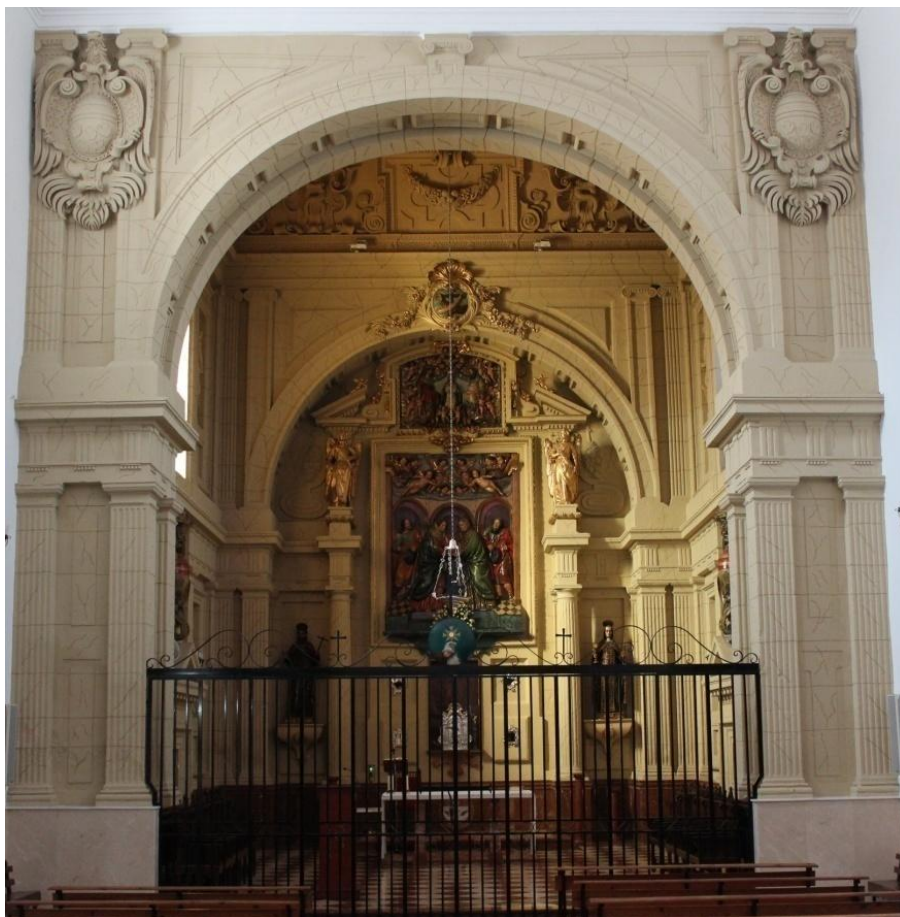
<sup>227</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1583. Oficio 26. Pedro Ramírez de León. 11528-P, s/f.

<sup>228</sup> *Ibíd.*

<sup>229</sup> *Ibíd.*

La obra debía quedar “bien hecha y acabada en toda perfezion por de dentro e por de fuera [...]”<sup>230</sup>, no pudiendo partir mano de ella, como solía ser habitual en los contratos de la época, hasta su conclusión.

Finalmente a los 600 ducados estipulados, se le añadieron dos cahíces de trigo y 20 fanegas de cebada, todo lo cual se le entregó al maestro una vez terminada esta primera fase de la construcción, tras el visto bueno del señor de Villaseca, quien firmó el documento notarial al pie de las condiciones y, junto a él, Juan de Ochoa como parte contratada, y los testigos Alonso de Fuentealba y Pedro Ortiz, criados de don Luis<sup>231</sup>.

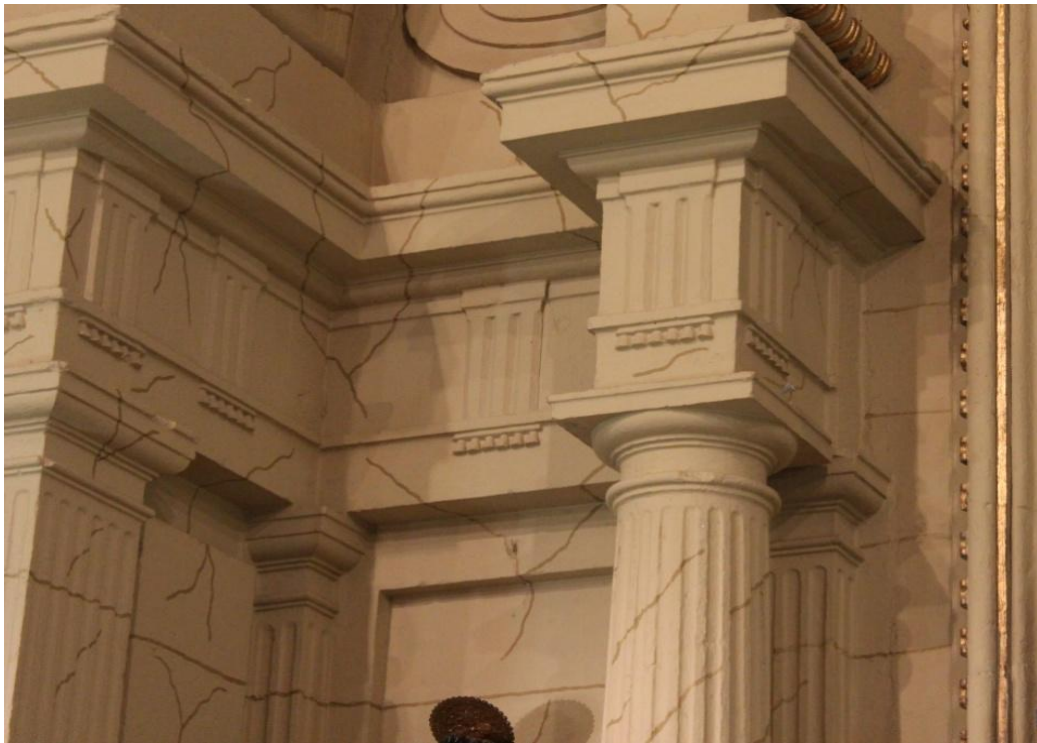


Capilla mayor de la iglesia del ex convento de santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583-87.

---

<sup>230</sup> *Ibíd.*

<sup>231</sup> *Ibíd.*

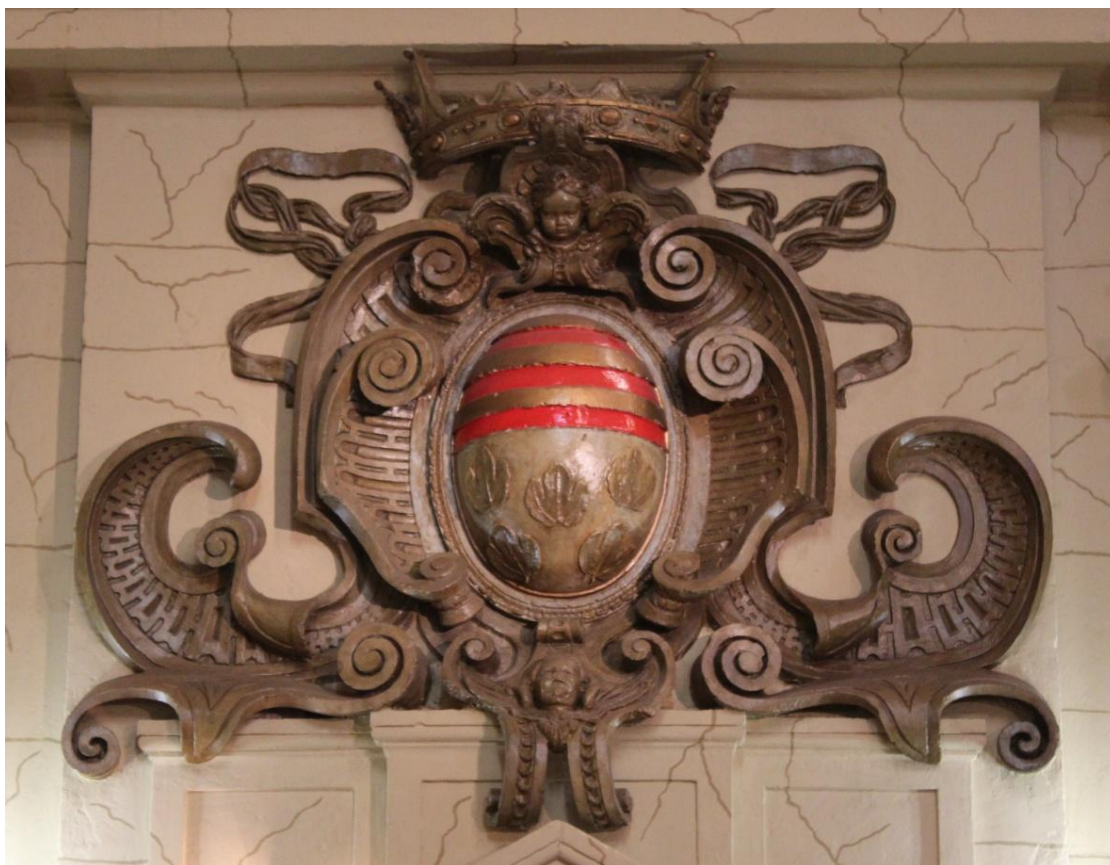


Detalle del cornisamento que separa el primer cuerpo del segundo. Capilla mayor de la iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583.



Detalle del intradós del arco toral. Iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583.





Escudo de armas de don Luis Gómez de Figueroa sobre la puerta de la sacristía.  
Iglesia del ex convento de santa Isabel de los Ángeles. Juan de Ochoa, 1583.

Concluida esta primera fase de la edificación, fray Pedro de Aguirre, encargado por el Ministro Provincial de Granada fray Martín de Ávila, concertó la continuación de la capilla mayor. Para ello don Luis se reunió con las monjas, quienes lo reconocieron descendiente de la fundadora y poseedor, por tanto, del espacio. De este modo el caballero siguió patrocinando su construcción, asumiendo incluso la obra de la sacristía, por el precio de 12.000 ducados. La propuesta quedó recogida en la carta de concesión del patronato extendida el día 2 de octubre de 1585 ante el escribano Diego Fernández de Molina<sup>232</sup>.

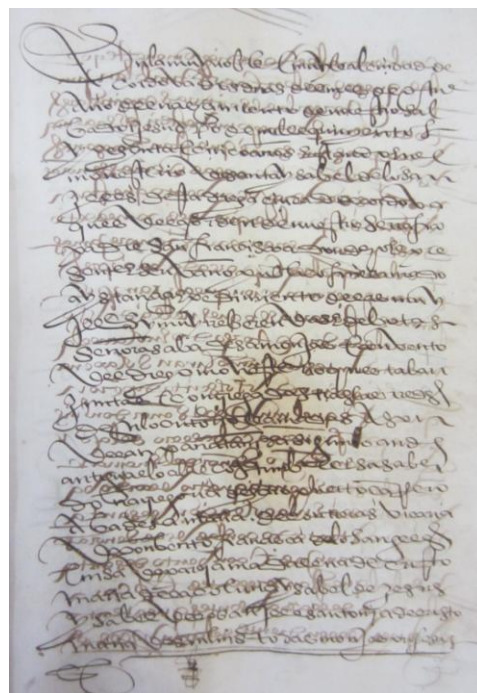
Tres días después, la propuesta fue consultada con fray Pedro de Aguirre y se aceptó el acuerdo de concesión de patronato perpetuo a cambio de la terminación de la capilla, altares y retablo de la misma. El resto del documento queda desgraciadamente oculto

---

<sup>232</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1585. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9977-P, fols. 345-354 vto.

para todos, pues aparece con la tinta corrida, lo que hace que no podamos adivinar el fin de la misma.

En el patronato que se otorga a don Luis se especifica que la obra se había comenzado a labrar y debía terminarse en cantería, con decoración hagiográfica. El caballero debía también dorar y policromar el retablo, para que se pudiera exponer el Santísimo Sacramento en el sagrario de la misma. Igualmente se expresa la necesidad de labrar y preparar el espacio de la sacristía, ya que serviría para guardar en ella los principales ornamentos y piezas de ajuar litúrgico. Para su trazado, el arquitecto tuvo en cuenta las puntualizaciones del propio don Luis. Por último, los escombros que resultaran de la obra deberían quedar temporalmente almacenados en el compás, obligándose el maestro a despejarlo y adecentarlo una vez concluida la obra<sup>233</sup>.



Escritura de concesión de patronato sobre la capilla mayor del ex-convento de Santa Isabel de los Ángeles a favor de don Luis Gómez de Figueroa. AHPC. Protocolos Notariales. Oficio 31. Diego Fernández de Molina, 1585, 9977-P, fol. 345.

Como apuntábamos anteriormente, la primitiva iglesia de Santa Isabel de los Ángeles debió ser muy pequeña, siendo en este momento cuando se derribaron ciertas estancias de la primera planta con el objetivo de proporcionar una mayor anchura a la capilla mayor. Finalmente, para que no surgieran dudas de quien podía intervenir en las reparaciones de mantenimiento del convento, se reafirmó que solo podía ser el patrono y sus sucesores en el mayorazgo, los que podrían llevarlas a cabo<sup>234</sup>.

Nuevamente en 1587, aparece el nombre de Juan de Ochoa entre la documentación que describe las obras de la capilla mayor de Santa Isabel de los Ángeles. El día 11 de abril de ese año se redactó una nueva escritura notarial para “acabar de todo punto la capilla maior del monasterio de Santa Isabel de los Angeles desta ciudad de Cordova ques el

<sup>233</sup> *Ibíd.*

<sup>234</sup> AGUILAR PRIEGO, R.: “La capilla mayor del convento de santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 190-238.

entierro o patronato del dicho don Luis Gome de Figueroa la qual obra hara desde el estado en que aora esta hasta el movimiento de la bobeda [...]”<sup>235</sup>. El arquitecto elegido volvió a ser Juan de Ochoa, que se obligó a terminar de levantar los muros desde las cornisas, hasta el inicio del movimiento de la bóveda, dejando cerrado el arco toral y concluyendo la arquitectura del retablo, ya que en lo concerniente a pintura y escultura no se menciona nada en el documento. Para esta fase del proyecto, que incluyó también la obra del sagrario, era obligación que la piedra se extrajera de la cantera procedente de Luque, pueblo del sur de la provincia, destinándose toda ella al ornamento de molduras y resto de elementos decorativos. Esta última intervención se concertó en 1.000 ducados y 12 meses para rematar los trabajos, de modo que debió quedar terminada durante los días primeros de abril de 1588<sup>236</sup>.

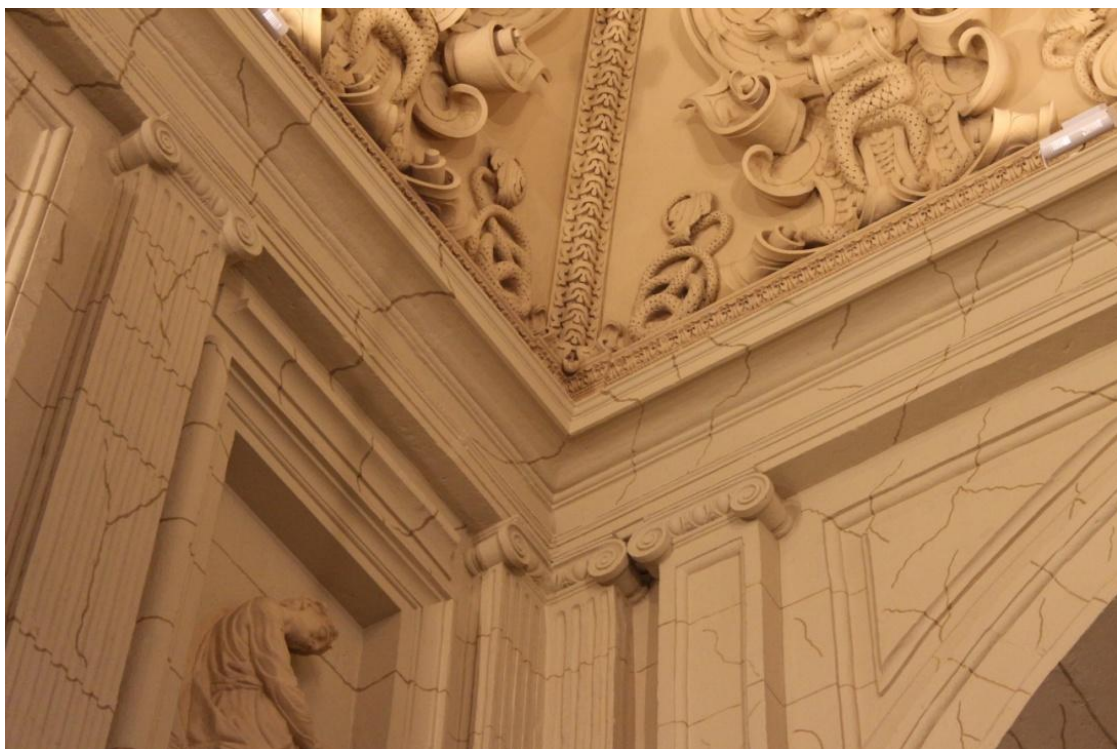


Hastial oriental. Capilla mayor de la iglesia del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. 1583-1587. Juan de Ochoa.

<sup>235</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1587. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9980-P, fols. 357-358vto.

<sup>236</sup> *Ibíd.*





Cornisamento del segundo cuerpo y arranque de la bóveda (detalle). Capilla mayor de la ex-iglesia conventual de Santa Isabel de los Ángeles, Córdoba. Juan de Ochoa. 1583-1587.

Acerca de esta etapa de reedificación, hay noticias indirectas en la vida de dos religiosas que fueron testigos del avance de las obras y plasmaron sus experiencias. Una de ellas, sor Marina de Cristo, nos ofrece la visión del coro alto, que quedó hundido, motivo por el cual subía cada tarde al tejado de la nave, para poder contemplar el sagrario. No se da la fecha de este suceso pero, ya que muere en 1600, podemos sospechar que debió ocurrir durante el transcurso de las obras mencionadas. El otro ejemplo lo constituye sor María de san Francisco, en cuya vida se habla del accidente laboral de un oficial desde lo más alto de un andamio, que le causó la muerte, en el momento en que se estaban labrando las cornisas. Tampoco aquí se ofrece la fecha del fallecimiento, aunque podríamos situarlo en la misma fecha que el anterior testimonio<sup>237</sup>.

En conclusión, Ochoa organizó un espacio sobre planta cuadrada que, en palabras del profesor Alberto Villar, responde al modelo más cúbico de toda la arquitectura renacentista cordobesa; una capilla abierta por arco toral y decorada en su testero principal con el retablo arquitectónico que alberga los relieves de la Visitación y

<sup>237</sup> Sobre este tema véase: ESPEJO CALATRAVA, P.: *Estudio histórico-artístico del convento de santa Isabel de los Ángeles de Córdoba* (Memoria de Licenciatura Inédita). Córdoba, 1985.



Coronación de la Virgen, obras del sevillano Pedro Roldán, de 1682<sup>238</sup>. A los lados aparecen las imágenes de santa Clara y san Francisco, ambas obras del setecientos, mientras que en el ático -sobre las columnas laterales-, van colocadas las esculturas de san Miguel y san Rafael. Finalmente los laterales de la capilla, concebidos como retablos, quedaron articulados en dos alturas y tres calles verticales, semejando la calle central una portada adintelada rematada con frontón partido, con el escudo de los Marqueses de Villaseca en el centro. Los relieves que adornan los muros laterales fueron ejecutados por el escultor Bernabé Gómez del Río en 1655 aproximadamente, tras los trabajos de cubrición de la bóveda concertados en mancomunidad con Sebastián Vidal. Los de la izquierda representan a san Bartolomé, san Luis, san Juan Evangelista y san Lucas, mientras que los de la derecha se corresponden con san Sebastián, san Roque, san Marcos y san Mateo, cada uno singularizado según su tradicional iconografía. Dicha decoración hagiográfica puso el broche final seiscentista a todo el proceso de construcción de la capilla mayor del convento y con ella, el fin de un largo trabajo que se dilató durante más de medio siglo. Sin duda, un final feliz para una obra maestra de la arquitectura del renacimiento en Córdoba donde la elegancia, equilibrio y gusto clásico son atributos indiscutibles; escenario idóneo para albergar el panteón familiar de los señores de Villaseca o, en otras palabras, un acertado reto artístico con el que Juan de Ochoa homenajeó a su gran amigo y benefactor don Luis Gómez de Figueroa.

---

<sup>238</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 229.

#### 4. El triunfo de la obra hidráulica: Écija y su Fuente de las Ninfas

A partir de 1580 el arquitecto comenzó a contratar obras de destacado relieve, independizado de cualquier maestro de mayor experiencia, aunque ligado con frecuencia a los trabajos de Hernán Ruiz III. Son obras generalmente concertadas con grandes empresas: cabildos, influyentes mecenas y órdenes religiosas, que aportaron prestigio y fama a su trayectoria profesional, precisamente durante estos años de madurez en que el arquitecto fijó su estilo e impronta artística. Salvo el proyecto que analizaremos en este epígrafe, el resto de la obra de Juan de Ochoa siguió triunfando en la capital cordobesa, ampliando ocasionalmente sus intervenciones a algunos pueblos de la provincia.

Corría el mes de agosto de 1583 cuando el maestro recibió del Concejo Municipal de Écija 300 reales, para viajar a la ciudad sevillana y presentar un proyecto ingenieril con el que solucionar sus problemas de abastecimiento de agua, mediante una conducción vía terrestre y la construcción de varias arcas en distintos puntos estratégicos de la ciudad. Éste era un problema que arrastraba Écija desde principios del siglo XVI y que, no habiendo encontrado solución en las propuestas de Mariano Azaro, Juan Barrasa, Gregorio Tirado, Hernán Ruiz II y Francisco de Montalbán, seguía sin resolverse en las últimas décadas de la centuria. No obstante, tras una última inspección del terreno acompañada de un nuevo pliego con condiciones firmadas por Ochoa, el problema del abastecimiento de aguas a la ciudad inició su definitiva solución<sup>239</sup>.

Analizada la situación, Juan de Ochoa hubo de recurrir a aspectos ya formulados por sus predecesores, y a la vez incluyó otros planteamientos inéditos, destacando la construcción de cuatro fuentes de cantería, en otras tantas plazas de la ciudad, entre ellas la Fuente de las Ninfas junto a las casas del consistorio municipal, en la plaza principal<sup>240</sup>.

El proyecto de Ochoa incluyó la construcción de las presas, acueductos y cañerías necesarias para conducir el agua desde el río Genil hasta unos depósitos distribuidores.

---

<sup>239</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, M. y MORALES, Alfredo J.: “Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija” en *Actas del III Congreso de Historia de Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla: Universidad, 1993, pp. 455-468.

<sup>240</sup> La Fuente de las Ninfas presidió la Plaza de España de Écija desde 1606 hasta 1866, en que hubo de desmantelarse para ajustar el espacio a una reforma urbana emprendida por el Concejo Municipal.

Con la construcción de las cuatro fuentes, el arquitecto pretendía garantizar el suministro de agua a los vecinos de las distintas collaciones, al mismo tiempo que servirían de exorno a la Plaza Mayor y a las tres puertas más importantes de la ciudad (Puerta de Palma del Río, Puerta de Osuna y Puerta Cerrada).

Pregonadas las obras con las condiciones formuladas por Juan de Ochoa, finalmente fueron rematadas en Hernán Ruiz III, iniciándose los trabajos a finales de febrero de 1584 y, con ellos, varios pleitos y demandas judiciales contra el tercero de la saga familiar, provocando su encarcelamiento y posterior cambio en la dirección de las obras. El contrato de la obra se firmó en Écija el día 16 de febrero de 1584, mediante una escritura extendida ante el escribano Alonso Dávila “el Viejo” que incluyó en origen dibujos, trazas y planos con los elementos a edificar, y que no se han logrado localizar<sup>241</sup>. No obstante, en el Archivo Municipal de Écija se conserva un interesante dibujo fechado en diciembre de 1592; una copia del diseño original del proyecto de Ochoa donde aparece ilustrada la Fuente de las Ninfas con todos sus elementos compositivos y programa iconográfico. Esta copia fue dibujada por el pintor granadino Simón Martínez para aportarla al expediente de incoación del pleito contra Hernán Ruiz III durante el desarrollo de las obras, interpuesto ante la Real Chancillería de Granada. Según informe de restauración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, tras su intervención en 2010, aparecieron en él restos de grafito y sanguina utilizados en el encaje del dibujo. También apareció tinta gris en los contornos y, en menor medida, restos de aguada, destinada a intensificar los volúmenes y crear las sombras. El dibujo fue realizado sobre un soporte de papel de fabricación artesanal de 422 x 287 mm. y se trata de uno de los documentos más relevantes y testimoniales que custodia el archivo ecijano<sup>242</sup>.

Este dibujo permite además hacernos una idea de cómo debió ser la fuente y cuáles fueron sus principales elementos constructivos y decoración. Tras su estudio, se puede afirmar que se trata de una fuente de claro esquema renacentista, compuesta por un amplio mar mixtilíneo en cuyo centro se alza un pilar al que se adosan cuatro figuras portadoras de cántaros. Éstas muestran elementos plásticos de gran tradición clásica, recordando a los característicos *hermes* de las construcciones griegas arcaicas y clásicas.

---

<sup>241</sup> Archivo Municipal de Écija (A.M.E.). Protocolos Notariales. Alonso Dávila “el Viejo”. 1584, leg. 3.568, s/f.

<sup>242</sup> AA. VV.: *Memoria Anual de actividades del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2011*. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2011, p. 325.

Por encima de sus cabezas se sitúa una taza gallonada sobre la que continúa el pilar, decorándose ahora con mascarones y monstruos, y rematándose con el grupo escultórico donde aparecen la personificación de Écija, el dios Neptuno y delfines. La obra se completó con cuatro columnas toscanas que acotaban las esquinas de la plataforma cuadrada sobre la que se asentaba el mar con su estanque; por último sobre las columnas campeaban cuatro amazonas, portadoras de cartelas.

En su composición, esta Fuente de las Ninfas recoge influencias de modelos cronológicamente anteriores, aunque también de obras contemporáneas que remiten a los principales monumentos de la Francia de este momento, donde era muy habitual el uso del mar formado por líneas rectas y curvas, así como el de un gran fuste o pilar central que sirve de eje a la composición, y sobre el que gira todo el aparato decorativo. Estructuralmente, cabría señalar las similitudes que presenta esta Fuente de las Ninfas con algunos grabados del arquitecto francés Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584), célebre maestro que, junto a Pierre Lescot, Philibert Delorme y Jean Bullant, introdujeron en el segundo tercio del quinientos la corriente renacentista en el país galo. En concreto, debe indicarse el gran parecido que muestra el esquema de la obra ecijana con los modelos de fuentes recogidos en el *Second Livre d'architecture* del mencionado tratadista francés, editado por André Wechel en París en 1561, muchos de los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional parisina y fueron reproducidos, en edición facsímil, por Naomi Miller en 1977<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> MILLER, N.: *French Renaissance Fountains*. Nueva York, 1977, p. 419.



Diseño de la Fuente de las Ninfas. Simón Martínez, 1592. Écija, Archivo Municipal. Obras y urbanismo. Leg. 832, doc. 1, s/f.



Diseño de fuente renacentista. Androuet du Cerceau. 1561. París. Biblioteca Nacional.

Por otra parte, su ubicación frente a las casas consistoriales propició la revalorización de la Plaza Mayor, o de España, como espacio simbólico integrado en el nuevo proceso de modernización llevado a cabo en la ciudad a partir de los primeros síntomas humanistas. Mediante una serie de intervenciones puntuales, pero de notable valor simbólico, se

produjeron importantes cambios urbanísticos con el objetivo de imprimir una nueva imagen a la ciudad; en otras palabras, convertir la antigua y laberíntica ciudad medieval, en una nueva urbe edificada según los ideales de la cultura humanista.

En el caso de la Fuente de las Ninfas, las dos esculturas principales que remataban su cuerpo superior, aportaron una gran significación al nuevo cambio fisionómico y urbanístico de la Plaza Mayor. La más importante fue concebida como una personificación de la propia ciudad de Écija. Además, desde el punto de vista espacial, al encontrarse situada frente a las casas consistoriales, dicha escultura quedó orientada hacia el sol naciente. Junto a esta imagen principal, había otra segunda que representaba al dios Neptuno, cuya presencia en el conjunto aludía a las aguas del río Genil, sobre el que se alzaba victoriosa la personificación de la ciudad, portadora de su tridente y de una diadema solar, símbolo del triunfo de Écija frente al problema de su abastecimiento de aguas, ahora felizmente encauzadas y dominadas para evitar las frecuentes inundaciones.

En cuanto a su decoración escultórica, Gerardo García León advirtió en 1989 un gran paralelismo entre la referida personificación de Écija y la Fe victoriosa que remata la Giralda de la catedral sevillana. Este parecido no debe resultar extraño, dado el interés que despertó la escultura de hacia 1568 y su proyección en el ambiente artístico de la ciudad, también extensible a los principales pueblos y localidades del antiguo reino sevillano<sup>244</sup>. Por este motivo presentan un destacado *contrapposto*, actitudes y rostros similares y un tímido naturalismo que alcanzaría sus máximas notas de expresión en las décadas centrales del siglo XVII.

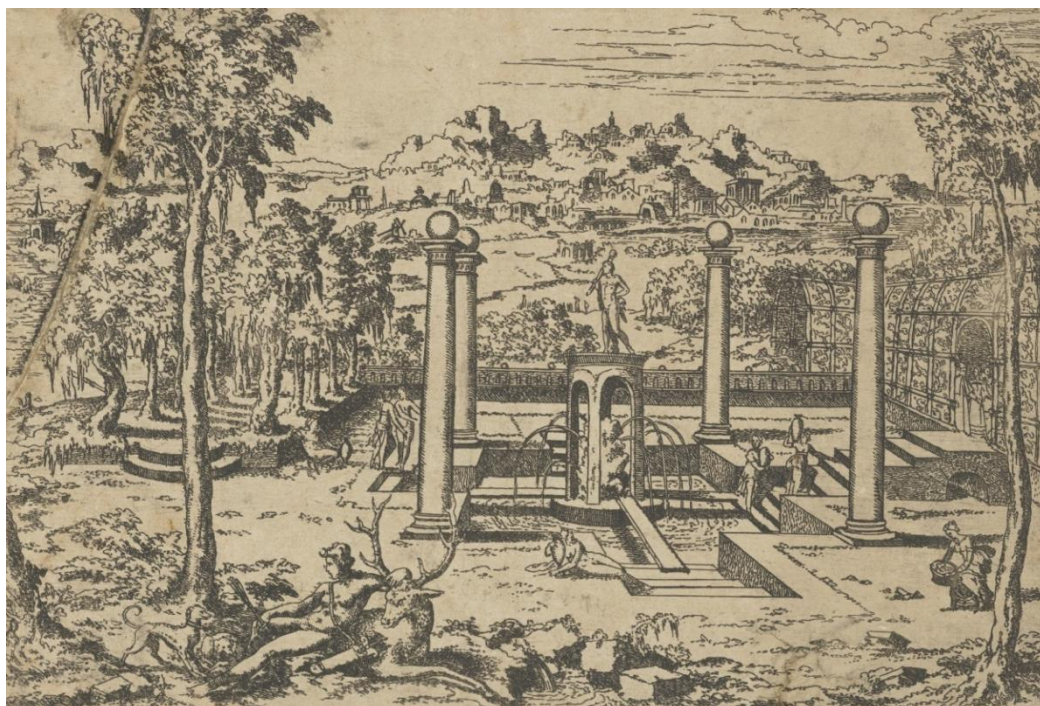
Igualmente, debe anotarse el gran paralelismo evidente entre las dos columnas levantadas en Sevilla en 1574 para sostener las esculturas de Hércules y Julio César, a la entrada de la famosa Alameda de Hércules, y las cuatro columnas erigidas en los ángulos de la Fuente para sostener las figuras de las Amazonas<sup>245</sup>. Tales elementos, cuya relación con la antigüedad romana es evidente, debieron ser un recurso habitual durante el Renacimiento, como nuevamente demuestra un dibujo de la época conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, donde aparecen cuatro columnas flanqueando el

---

<sup>244</sup> GARCÍA LEÓN, G.: “La Fuente de las Ninfas de Écija” en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 221 (1989), pp. 153-164.

<sup>245</sup> GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*. T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984, p. 240.

estanque de una fuente, atribuido por N. Miller al dibujante francés Leon Davent (act. 1520-1556), gran representante de la Escuela quinientista de Fontainebleau<sup>246</sup>. La distribución espacial y el modo de concebir las columnas presentan grandes semejanzas en ambos casos.



*Vista rural con estanque.* Leon Davent. Circa 1545. Nueva York, *Metropolitan Museum*.

Pasando al estudio del proceso constructivo de la fuente ecijana, son muy abundantes las referencias que se han conservado sobre su historia y fábrica. En primer lugar, se sabe que fue Juan de Ochoa quien redactó las condiciones para comenzar los trabajos, debiéndose ejecutar en mármol en su totalidad, salvo algunos detalles decorativos fundidos en bronce. La escritura informa en una de sus condiciones sobre la extracción de jaspe de la cantera cordobesa de Carcabuey, al pie de la Cordillera Subbética, destinado a la taza, estanque y columnas. Respecto a las esculturas y principales elementos ornamentales, no se especifica el tipo de mármol a emplear, ni su

---

<sup>246</sup> MILLER, N.: *French Renaissance Fountains...* p. 419.

procedencia, refiriéndose el arquitecto únicamente a sus representaciones e iconografías, portadoras todas de insignias y escudos, tanto para el caso de la personificación de Écija, como para las cuatro ninfas<sup>247</sup>.

De todas las condiciones del contrato, resulta de gran interés precisamente la última, donde Ochoa se muestra gran conocedor del panorama artístico andaluz del momento y, en concreto, del campo escultórico, más allá de su formación como cantero y técnico de ingeniería. Eran los años en que el escultor jienense Andrés de Ocampo casó con Catalina Ponce, hija de Hernán Ruiz II y Luisa Díaz, y fijó su residencia en Córdoba. Emparentados tras el matrimonio de Ochoa con María de Gibaja, probablemente también hija de Hernán Ruiz “el Joven”, ambos artistas debieron tener buenas relaciones e intereses familiares comunes, motivo por el que Ochoa aconseja en el contrato que sea Ocampo quien se encargue de la talla de las figuras y, en su defecto, pueda recurrirse a otros escultores andaluces de la época, y cita textualmente a Jerónimo Hernández, a Juan Bautista Vázquez, Gaspar Núñez Delgado y a Gaspar del Águila, máximos representantes de la escultura andaluza del último tercio del siglo XVI<sup>248</sup>. No obstante ninguno de ellos, ni siquiera el primero, intervino en el proyecto, encomendándose dicha labor a otro artista de menor proyección aunque muy valorado en su foco local, como analizaremos seguidamente. Los conocimientos que sobre escultura poseía Juan de Ochoa, quedaron pues demostrados en las instrucciones del concierto, lo cual, por otra parte, indica la formación del maestro según el ideal de artista del Renacimiento, gran experto en su materia y conocedor del resto de artes y temas concernientes a la cultura<sup>249</sup>.

Firmadas estas condiciones, se comenzaron inmediatamente los trabajos de preparación del material y montaje de andamios. La primera noticia relevante sobre el desarrollo de la obra data de marzo de 1585, solo un año después de la extensión del anterior documento. Se trata de la obligación contraída por Hernán Ruiz III y Alonso González Bailén, maestro de cantería vecino de Priego, para la labra de la taza principal. No obstante, meses después de la firma del concierto, la labor quedó paralizada ante el encarcelamiento del arquitecto cordobés. Cobra entonces la obra un cierto cambio y,

---

<sup>247</sup> A.M.E. Protocolos Notariales. Alonso Dávila “el Viejo”. 1584, leg. 3.568. s/f.

<sup>248</sup> GARCÍA LEÓN, G. y MARTÍN OJEDA, M.: *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla, 2019, p. 280.

<sup>249</sup> MARÍAS FRANCO, F.: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989, p. 453.



aún siguiendo las instrucciones de Ochoa, el encargo pasó a manos de Francisco Fernández de Medellín, maestro de obras de Écija, quien relevó oficialmente a Hernán Ruiz en junio de 1586. A partir de este momento, y sin conocerse la causa principal, se inició un largo proceso judicial contra Hernán Ruiz III y sus fiadores, que se dilató durante varias décadas. Precisamente tras dictar sentencia, hubieron de ser estos fiadores del maestro cordobés los que financiaron los gastos originados por las obras concertadas, muy poco avanzadas tras abrir el expediente.

Terminada la labra de la taza y preparadas las piezas del estanque, las primeras referencias acerca de las figuras del pilar central aparecen en 1593. Se trata de un pago autorizado al maestro González Bailén, que a la sazón se encargaba de su ejecución. Sin embargo, más allá de esta alusión tan específica, no se han localizado otros datos sobre las restantes figuras y adornos que completaron el programa iconográfico de la fuente, concluida según la documentación municipal para principios del año 1606.

Este maestro fue el fundador de una de las principales dinastías cordobesas de canteros en época moderna -los González Bailén-, representante de una temprana especialización en el corte de jaspes y mármoles al abrigo de la riqueza natural de las citadas sierras Subbéticas. La producción de Alonso González se centró fundamentalmente en pueblos de la comarca, caso de Cabra, Luque, Lucena y Priego, localidad esta última donde fijó precisamente su taller<sup>250</sup>. Su labor fue proseguida por su hijo Luis, con taller en Cabra, quien realizó interesantes obras para este municipio, así como para la capital cordobesa y también para Sevilla, favorecido siempre por la cercanía de las citadas canteras de mármoles polícromos de Cabra, Carcabuey y Luque<sup>251</sup>.

Tras la suscripción del contrato y aprobación del diseño a partir del cual se comenzó a labrar la fuente en 1584, Juan de Ochoa delegó el trabajo en Hernán Ruiz III, ayudado por Alonso González Bailén en las tareas de la talla de las esculturas. A partir de este momento, Ochoa dejó de figurar en la documentación municipal relacionada con la fábrica de la Fuente, sin volver a encontrar nexo de unión entre el maestro y la ciudad sevillana, salvo en un memorial redactado en 1606 en Córdoba, meses después de su fallecimiento, donde su albacea enumera las deudas contraídas por el testador. Entre

---

<sup>250</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca, 1979, p. 216.

<sup>251</sup> GALERA ANDREU, P.: "Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento"... p. 354.

ellas, Blas de Masavel menciona 400 reales que el artista debía al Concejo de Écija en concepto de una multa aún pendiente de abonar<sup>252</sup>. La escritura no detalla la causa impuesta, ni la trascendencia de la infracción, desconociéndose por tanto el origen del incidente. No obstante la multa fue saldada a tiempo y se detuvo el proceso de incoación contra el maestro, sin llegar a pleitear ni a abrir expediente judicial a sus herederos.

Sin embargo, volviendo al estudio del dibujo de 1592, éste muestra ciertas diferencias entre el diseño original de Ochoa y las esculturas que finalmente se tallaron. En el boceto, las figuras de los *hermes* aparecen apoyadas sobre basas en forma de garras animales; no obstante, éstas terminaron adquiriendo aspecto de verdaderas ninfas, recordando las realizadas por Jean Goujon (1510-1567) para la parisina Fuente de los Inocentes, de hacia 1555. Este cambio quedó recogido en un auto capitular con fecha de 25 de mayo de 1594, donde quedó reflejado un abono de cien ducados realizado a González Bailén en concepto de la demasía por la talla final de “las cuatro figuras que estan en el pie de la fuente con piernas [...]”<sup>253</sup>, y por otras obras de reforma que incluyeron el aumento de las dimensiones del mar de la fuente, su posterior solado, y el de las gradas sobre las que se alzaba la estructura<sup>254</sup>.



Ninfa de la Fuente de los Inocentes, París.  
Jean Goujon. Circa 1555.

Otra alteración sustancial en el resultado final de la fuente, respecto al modelo primitivo, radicó en las cuatro columnas pensadas para colocar las imágenes de las amazonas, pues posiblemente nunca llegaron a labrarse, por cuanto no existen datos ni referencias sobre ellas, y además, para mayor convencimiento, ni siquiera aparecen

<sup>252</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15872-P, pp. 286-288.

<sup>253</sup> A.M.E. Libro 31, fol. 122 vto.

<sup>254</sup> *Ibíd.*

mencionadas en ninguna de las descripciones históricas sobre la fuente. Al respecto señalaremos la más antigua, localizada en la obra *El Diablo Cojuelo*, redactada por el ecijano Luis Vélez de Guevara en 1641. En ella, el autor indica la ubicación de la fuente y advierte en ella cuatro amazonas gigantes de alabastro que derraman lanzas de cristal, sin hacer mención a las cuatro columnas que, en el caso de poseerlas -dadas sus dimensiones-, seguramente habrían impresionado al escritor y las habría citado<sup>255</sup>.

Años después, en 1659, el escritor francés François Bertaut (1621-1701) visitó Écija y en su diario de viaje hizo referencia a la fuente, situándola en el centro de la Plaza Mayor de la ciudad y señalando dos estatuas marmóreas, sin especificar otros detalles ni distribución de las cuatro amazonas, lo que hace pensar que el autor hubo de ver la fuente simplemente de pasada, sin prestar demasiada atención a su fisonomía y decoración<sup>256</sup>. Nuevamente no hace referencia a las cuatro columnas.

No obstante, la mejor descripción que poseemos sobre la Fuente de las Ninfas es la que aportó en 1851 Juan M<sup>a</sup> Garay y Conde, prestigioso historiador y erudito sevillano que vivió en las décadas centrales del siglo XIX, quien se refiere a ella con los siguientes términos:

“Una hermosa fuente de piedra. Su mar es un gran polígono de nueve varas de diámetro y una de profundidad. Cuatro ninfas de altura más que natural y de buena escultura, que dicen las Amazonas, dan un caño de agua por medio de un cantarillo, y este lindo grupo sostiene un gran tazón de jaspe de una sola pieza, con dos varas y media de diámetro y cuatro caños a su borde. Del centro arranca un bonito pedestal de mármol en forma de jarrón, con medios relieves de rostros alados, que también están preparados para verter agua por cuatro puntos diferentes, sirviendo por último de coronación una estatua de Neptuno [...]. Por lo demás es esta obra un buen monumento artístico y llamaría la atención de todos si llegasen a correr sus diez y seis caños, y se quitara el emplastado de oro y pintura con que se ha oscurecido no poco su mérito. El todo de los grupos de ninfas y estatua de Neptuno se eleva nueve varas sobre la superficie [...]”<sup>257</sup>. Palabras que reflejan muy bien el valor de la obra y su adecuación a los tiempos.

Solo una década después de que Garay y Conde detallara el estado de la fuente, se inició su proceso de desmontaje como consecuencia de la reforma urbanística emprendida en la Plaza Mayor de la ciudad, promovida por la Corporación Municipal. A partir de este

---

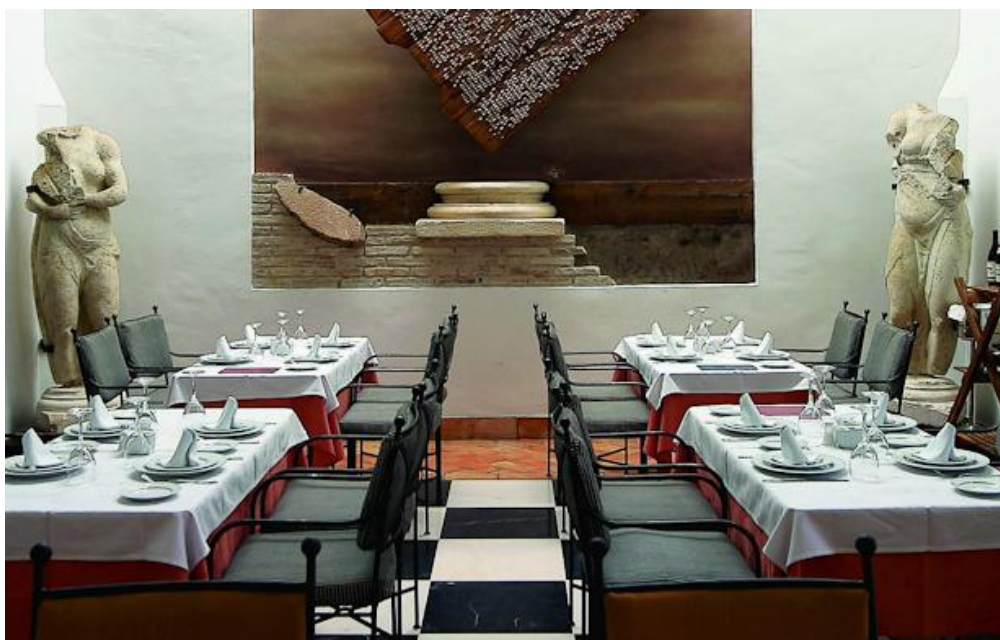
<sup>255</sup> VÉLEZ DE GUEVARA, L.: *El diablo cojuelo*. Edición, prólogo y notas de F. Rodríguez Marín. Madrid: Espasa Calpe, 1969, p. 120.

<sup>256</sup> BERTAUT, F.: “Diario del viaje a España” en GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1959. T. 2, p. 609.

<sup>257</sup> GARAY Y CONDE, J. M.: *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta Plaza de la Constitución, 1981, p. 437.

momento, la historia de la Fuente de las Ninfas quedaría condenada a su desaparición. La decisión ya había sido aprobada y, ante la necesidad de emprender los nuevos trabajos relacionados con las obras urbanas, hubo de dismantelarla para adaptar el espacio a la reforma. Así, en 1866 se procedió a su desmontaje, bajo previo inventario de todas sus piezas y correspondiente tasación. En una relación formulada por el maestro mayor de las obras de Écija, se cita en primer lugar la estatua de Neptuno, seguida de su pedestal, una pieza con cuatro caños, otra de menores dimensiones que servía de base a la anterior, la gran taza, las cuatro ninfas, cuatro marmolillos para los caños y, por último, veintiséis piezas que formaban la estructura del estanque.

Finalmente la Fuente de las Ninfas quedó deshecha y enterrada bajo el pavimento de la plaza, recuperándose tiempo después algunos de sus principales elementos y repartiéndose por diferentes lugares de la ciudad, como ocurre con dos de las ninfas, que decoran actualmente el salón del restaurante “las Ninfas”, junto al Museo Municipal. Éstas carecen de cabezas y articulaciones, mostrando solamente el torso en un estado bastante erosionado<sup>258</sup>.



Restos de dos de las ninfas procedentes de la fuente original. Fines del siglo XVI. Hoy se exhiben como testimonios arqueológicos en el restaurante *Las Ninfas*, en Écija, Sevilla.

<sup>258</sup> Sobre este tema véase: LÓPEZ JIMÉNEZ, C. M.: *Más allá de la ciudad barroca: la morfología urbana de la Écija contemporánea*. Sevilla, 2016, p. 244.

No todas las piezas corrieron, sin embargo, la misma suerte de las cuatro amazonas, pues algunas de ellas, al ser desmanteladas, quedaron destrozadas y carentes por tanto de función estructural. Aquella interesante fuente construida en el tránsito del siglo XVI al XVII bajo las indicaciones de Juan de Ochoa, dejaba ya de ser un testimonio de época para convertirse en una mera referencia al capítulo del Humanismo en la ciudad de Écija. Sin embargo, el referido dibujo de 1592 (inspirado en el original de Ochoa) sigue recordando su fisonomía y suscitando interés por su estudio.

## **5. Toma de contacto con la catedral**

A finales del siglo XVI el cabildo eclesiástico cordobés se hallaba absorbido en la fase final de cubrición y ornamentación del crucero y coro, tras más de medio siglo de intervenciones y obras en las que participaron numerosos oficiales de cantería dirigidos por Hernán Ruiz I y II. Los últimos pagos a los maestros se extendieron incluso a los primeros años de la centuria siguiente, quedando felizmente inaugurada la nueva fábrica el día 7 de septiembre de 1607, fecha en que el obispo fray Diego de Mardones consagró el nuevo y monumental espacio. No obstante, durante todo el quinientos, se fueron sucediendo otras muchas obras de menor envergadura en el templo, algunas de ellas centradas en las principales capillas perimetrales, altares, torre, nuevo sagrario y sala capitular; obras, en definitiva, donde también intervinieron otros maestros canteros cordobeses de la época y en las cuáles quedó inmortalizado el espíritu clásico a expensas de los deseos de los distintos prelados y capitulares.

La llegada del obispo don Francisco de Reinoso y Baeza en 1597 a la Diócesis de Córdoba significó un decisivo punto de partida para la finalización de los nuevos crucero y coro, pues a él se debe principalmente el interés por su terminación y rápida ejecución, asunto que trataremos con detenimiento en su capítulo correspondiente.

Fueron años de continuos cambios en las principales canonjías y cargos eclesiásticos; de fundaciones de capillas funerarias con las que algunos nobles quisieron manifestar

artísticamente su fe; y de numerosos episcopados con personalidades muy activas y destacadas cualidades culturales. Fue también una etapa en la que Córdoba -como el resto de la Andalucía Occidental- supo evolucionar estilísticamente, superando algunos elementos retardatarios propios de la tradición local y apostando fuertemente por un cambio de estilo que empezaba a fraguar y sería implantado varias décadas después.

En la Catedral, la década de 1580 quedó marcada indudablemente por las obras del nuevo y majestuoso sagrario construido en el ángulo suroriental de la antigua mezquita, en la ampliación del háyib Almanzor. A las labores de cantería de Hernán Ruiz III, le siguieron los trabajos ornamentales del italiano César Arbasia (1547-1607), centrados en la obra de las pinturas al fresco de las paredes, muros y hastiales, donde se representaron los principales mártires cordobeses de épocas hispanorroma y medieval, con inscripciones tomadas del *Documentum martyriale* de san Eulogio que narran sus biografías, virtudes y principales martirios<sup>259</sup>. Pero a pesar del boato y simbolismo conferidos al espacio, el serio problema de su escasa iluminación seguía siendo un firme despropósito que amenazaba el prestigio de la capilla. Así se desprende de un auto capitular fechado el 11 de julio de 1581 en que los capitulares deliberaron acerca de “una lumbrera ques necesaria hacerse en la nave del Sagrario nuevo que se va labrando y determinaron y mandaron que toda la nave que cae delante del dicho sagrario se haga de muy buena bobeda la qual a de fenecer en los arcos grandes que caen entre la capilla del can. Christoval de Mesa y la del can. Al. Sanchez de Avila y la lunbrera se haga donde mas convenga para la decencia del dicho sagrario [...]”<sup>260</sup>. La necesidad de plantear un medio para proporcionar iluminación a la capilla, urgía con especial preocupación para todos los capitulares y artistas que habían trabajado en su construcción, pues corría el riesgo de mostrarse incompleta ante su majestuosidad y relevancia eucarística.

Esta reunión del 11 de julio de 1581 se centró exclusivamente en el estudio y planteamiento de una bóveda con lucernario, o “lumbrera” como se cita textualmente en la documentación, que actuara de punto de entrada de luz al interior del templo e iluminase el acceso a la capilla. Para ello, la obra debía proyectarse justamente en la nave que antecede al Sagrario, con un desarrollo comprendido entre el primer

---

<sup>259</sup> Véase: CÓRDOBA, E. de: *Divi Eulogii cordubensis martyris, doctoris et electi Archiepiscopi toletani opera*. Alcalá de Henares, 1574.

<sup>260</sup> Archivo Catedral Córdoba (en adelante A.C.C.). Actas capitulares, T. 25: julio 1580-julio 1582, fol. 100.

intercolumnio inmediato a la reja de Fernando de Valencia, y los dos grandes arcos que separan las capillas del canónigo Cristóbal de Mesa (capilla Antigua de la Concepción), y la de don Alonso Sánchez de Ávila (capilla de San José), ambas en el muro oriental. Por tanto, la bóveda debería ocupar los diez primeros intercolumnios de la nave contiguos a la reja, proyecto que finalmente quedó reducido a menos de la mitad, seguramente a consecuencia de las dificultades económicas que atravesaba la fábrica catedralicia durante este periodo. Junto a esta escasez de medios, el deseo de ver finalizados cuanto antes los trabajos en los nuevos crucero y coro, limitó el proyecto, de modo que finalmente se optó por reducir su magnitud y resolver el problema con el menor coste posible. En consecuencia, la fase de proyecto duró más de lo deseado y hubo de esperar cuatro años para concertar ante notario la obra con Juan de Ochoa, dada la aprobación del obispo don Antonio Muricio de Pazos.

Quizá la elección de Juan de Ochoa para dirigir el proyecto no fuera casual, y se debiera más bien a su afable personalidad y, sobre todo, a su amistad con algunos de los principales capitulares. No olvidemos que el arquitecto había sido bautizado precisamente en la parroquia de El Sagrario y sus padrinos fueron los canónigos Cristóbal de Mesa y Melchor de Pineda. Además, durante los años en que su padre dirigía las labores de mantenimiento del templo, Ochoa -muy joven- probablemente ya tuviera una primera toma de contacto con la Catedral.

Lamentablemente la escritura notarial con el concierto del lucernario se halla desaparecida, y solo conocemos algunas referencias gracias a los datos ofrecidos en 1900 por Rafael Ramírez de Arellano en su artículo titulado “Artistas exhumados”, del *Boletín de la sociedad española de excursiones*<sup>261</sup>. Allí se informa del notario que redactó el documento, la fecha e incluso la signatura y número de legajo donde se hallaba dicha escritura. Rápidamente acudimos a comprobar la veracidad de aquella información pero, al llegar al folio número 934 vto. del legajo 16169-P, siguiendo indicaciones del autor, encontramos que el documento había sido recortado del cuaderno y extraído a conciencia, advirtiéndose el corte de la cuchilla o tijera en cada folio. Aún así debemos dejar constancia de la supuesta ubicación física de la escritura, debiéndose hallar inserta en el citado legajo 16169-P de los protocolos notariales

---

<sup>261</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1900. pp. 109-117.

correspondientes al oficio cuarto, dentro de la colección reunida en la escribanía de Miguel Jerónimo.

Gracias a estas referencias de Ramírez de Arellano sabemos, pues, que la obra fue contratada el día 17 de julio de 1585, obligándose el arquitecto a realizar el trabajo en el plazo máximo de tres meses por la cantidad de 400 ducados, más dos cahíces de trigo. El concierto informa sobre la hechura de un lucernario adornado en sus lados norte y sur con los escudos del obispo Pazos, sostenidos por dos virtudes reclinadas que, al no portar atributos iconográficos, no se han podido identificar.

El esquema de cubierta proyectado por el maestro es el típico para este tipo de estructuras cuyo objetivo primordial, aparte del decorativo, es el de proporcionar luz; es decir un diseño de bóveda de cañón rebajada compartimentada en tres módulos, en correspondencia con los tres intercolumnios en extensión, separados unos de otros por medio de fajas que simulan nervios, sin función estructural en este caso. Cada uno de estos tres módulos queda enmarcado, tanto a izquierda como a derecha, por sendos ventanales rectangulares que actúan de punto de interacción de la luz. En sentido opuesto, es decir siguiendo el eje norte-sur, aparecen otros tres vanos que decoran el medio punto correspondiente al movimiento de la bóveda; el vano central, inferior en altura pero de mayor grosor, muestra sobre él, el escudo con las armas del obispo Pazos sostenido por dos virtudes, mientras que los dos laterales son de mayor altura aunque muestran un menor desarrollo de su volumen. Tanto estos escudos como las virtudes, debieron estar policromados en origen con frías gamas azules, verdes y blancas, como hemos podido comprobar tras el descubrimiento de algunos restos de policromía en zonas puntuales de sus labras. De este modo, con doce ventanales distribuidos en grupos de tres en cada uno de los cuatro frentes, la nave que antecede al sagrario quedó labrada y perfectamente adaptada para convertirse, a partir de 1585, en nuevo punto de entrada de luz.

El deseo del obispo Pazos quedó felizmente cumplido, pudiéndose advertir la fábrica del nuevo lucernario desde cualquier punto de las naves perpendiculares de la ampliación de Almanzor. Los siguientes siete intercolumnios también pensados en origen se cubrieron años después con bóvedas de cañón lisas, sin ornamentación, separadas unas de otras por fajas que marcan el desarrollo de las mismas y advierten su compartimentación estructural. Finalmente fueron enlucidas sin destacar sus fajas, ni



añadiendo elementos decorativos o escudos episcopales que puedan ayudar a la fijación de sus cronologías.

La obra debió llevarse a cabo dentro del plazo estipulado, sin problemas de prórrogas ni inconvenientes derivados de una mala gestión temporal, motivo por el que al año siguiente se registra en las cuentas de fábrica catedralicias, una notificación que informa de la entrega al maestro de los 400 ducados, más los dos cahíces de trigo presupuestados. La referencia es muy escueta, pero no deja lugar a dudas en cuanto al final de la obra:

“A Juan Ochoa maestro de canteria segun parece por una escriptura quel dicho rreceptor y maestro otorgaron ante Miguel Geronimo escrivano en diez y siete de jullio del año pasado de mill e quinientos y ochenta e cinco parece quel dicho Juan Ochoa se obligo de labrar la nave que de nuevo se a labrado delante del dicho sagrario nuevo por quatrocientos ducados y veintiquatro fanegas de trigo que se le descargan aqui al dicho rreceptor y mostro carta de pago en su libro y del dinero que se tratara en el descargo de maravedis destas quantas [...]”<sup>262</sup>.



Córdoba, Catedral de Córdoba. Lucernario de la nave de El Sagrario. Juan de Ochoa, 1585.

<sup>262</sup> A.C.C. Cuentas de Fábrica, T. 1: 1570-1609, fol. 4.



Lucernario (detalle). Juan de Ochoa, 1585.



Vanos del muro norte y virtudes con el escudo del obispo Pazos y Figueroa (det). Juan de Ochoa. 1585.

Junto a los 400 ducados, el documento menciona veinticuatro fanegas de trigo y no los dos cahíces que hasta el momento venían registrándose en la documentación. En realidad se trata de expresiones sinónimas que designan la misma cantidad acordada pues, según el sistema de métrica castellana, un cahíz equivale a doce fanegas que, al aplicarle el doble, suman las “veinticuatro fanegas”<sup>263</sup>.

En menos de un año, pues, el obispo don Antonio Mauricio de Pazos convirtió la oscura entrada al nuevo Sagrario, en un claro e iluminado punto de acceso al *santa sanctorum* del templo mayor cordobés, inaugurándose la obra en los meses finales de 1585, seguramente con una solemne celebración eucarística a la que asistieron miembros del cabildo, caballeros del Concejo Municipal, distinguidas familias nobles y, en definitiva, multitud de fieles que pronto volverían a ser testigos de la gran inauguración de los nuevos coro y crucero.

## **6. Configuración del nuevo espacio representativo cordobés: la Cárcel y “Pared Blanca” de la Corredera**

A lo largo del siglo XVI muchas ciudades españolas fueron testigos de una profunda transformación de su paisaje urbano. Mediante una serie de intervenciones puntuales, pero de notable valor simbólico, se emprendieron importantes cambios en la caótica trama urbana medieval, con el objetivo de imprimir una nueva imagen más moderna. En el caso de Córdoba, la configuración de la Plaza de la Corredera en pleno centro de la collación de san Pedro, vino a constituir el máximo logro urbanístico impulsado por los dirigentes de la ciudad. Convertida desde mediados del quinientos en centro comercial y económico, a finales del siglo esta peculiar plaza se rehabilitó también como escenario principal de las más importantes fiestas y reuniones cívicas. El auge comercial y festivo de este espacio hizo concebir al Ayuntamiento la idea de crear allí una explanada mayor para celebraciones oficiales y populares; una plaza dotada de edificios públicos, aunque

---

<sup>263</sup> *Ibíd.*

no con las casas del consistorio, lo que significó una curiosa excepción en el tipo de plazas mayores españolas quinientistas<sup>264</sup>.

Gracias al estudio de la historiadora María Yllescas sobre la Plaza de la Corredera, podemos hacernos una idea muy aproximada del aspecto que ofrecía este espacio en el siglo XVI<sup>265</sup>. Su trazado era trapezoidal: un rectángulo estrechado en su parte inferior, debido a la presencia del Hospital de la Corredera, que cerraba la plaza por aquel sector. La articulación del conjunto era semejante a la que luego ofrecería el modelo de plaza barroca, es decir un lugar cerrado, pensado para ser atravesado diagonalmente, con dos salidas principales: una a la Espartería y la otra a la Plaza de la Almagra, y otras secundarias que comunicaban a la Plaza de las Cañas y a la calle de las Armas.

Este ensanche de la Plaza tuvo lugar principalmente por el testero sur, donde se construyó el edificio de la Cárcel y la denominada “Pared Blanca”, para regularizar el espacio y dotarlo de una mejor proporción, más acorde con la nueva mentalidad humanista, que trataba fundamentalmente de potenciar los espacios públicos como consecuencia directa de la importancia del hombre y la vida cotidiana<sup>266</sup>.

De los cuatro testers que configuraron el espacio, el meridional fue ideado como fachada noble y en él se dispusieron los edificios más representativos, caso del Mesón de la Romana, el Pósito (granero y almacén de trigo), la Cárcel y la citada “Pared Blanca”, lugar este donde durante un tiempo se levantaron las arquitecturas efímeras para presidir las principales celebraciones. Estos edificios fueron concebidos individualmente, sin unidad estilística, conservándose tras las obras del siglo XVII únicamente la Cárcel y Casas de doña Ana Jacinto de Angulo (en el lienzo de la “Pared Blanca”), puesto que las fachadas del Pósito y Mesón de la Romana fueron derribadas y edificadas de nuevo según el estilo dominante de la plaza<sup>267</sup>.

El edificio de la Cárcel de la Plaza de la Corredera es un caso excepcional dentro del concepto de plaza mayor española, donde el ayuntamiento o casas consistoriales presidían el espacio, y no la cárcel pública. No obstante, según María Dolores Puchol,

---

<sup>264</sup> BONET CORREA, Antonio: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, 1978, p. 35.

<sup>265</sup> YLLESCAS ORTIZ, María: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria Inédita de Licenciatura dirigida por el prof. Alfredo J. Morales. Universidad de Sevilla. 1981.

<sup>266</sup> NARANJO RAMÍREZ, J. y LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La Plaza de la Corredera de Córdoba: funciones, significado e imagen a través de los siglos*. Córdoba, 2010, p. 32.

<sup>267</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista”. En: *Laboratorio de Arte*, 10 (1996), pp. 101-120.

esta peculiaridad de la plaza de la Corredera fue sin embargo una característica bastante generalizada en el mundo hispanoamericano<sup>268</sup>. Pero en este caso, la documentación informa además de la existencia dentro de la propia Cárcel de la vivienda del Corregidor, figura clave y máximo representante del poder estatal en la ciudad. Por tanto, la plaza de la Corredera se convirtió en uno de los centros más atractivos de Córdoba a finales del siglo XVI, gracias a la construcción de este monumental edificio en el testero principal del conjunto.

El origen de su fábrica se remonta a la década de 1550. Las actas capitulares municipales informan sobre la compra de varias casas para derribarlas y levantar sobre ellas “la nueva carçel y casa del corregidor [...]”<sup>269</sup>. Al año siguiente, los caballeros veinticuatro del concejo disputaron sobre su emplazamiento y finalmente apostaron por su definitiva edificación en la plaza de la Corredera, junto al edificio del Pósito. Tiempo después, en 1559, don Diego de Aguayo solicitó la ejecución de un antiguo proyecto para trasladar la cárcel al nuevo espacio ya designado, iniciándose las obras de cimentación y preparación de andamios y provisionamiento de materiales. Sin embargo el envío de la licencia de obra a Felipe II no se tramitó hasta junio de 1573<sup>270</sup>, lo que retrasó el inicio de la construcción una década más.

En junio de 1584 la obra debía encontrarse ya en buen estado. Sin embargo, ante la falta de presupuesto para su continuación, el concejo envió un memorial a Felipe II solicitando dinero para no detener la construcción. Recibida la solicitud, el monarca respondió con una Real Provisión redactada en Madrid el 20 de agosto de aquel mismo año, autorizando la cantidad de 8.000 ducados para la prosecución de las obras<sup>271</sup>. A partir de este momento, y a lo largo de todo el año de 1585, encontramos numerosas partidas de dinero destinadas a los gastos de construcción y abastecimiento de materiales. Dos años después, en 1587, terminado ya el edificio, los acuerdos capitulares revelan las deudas contraídas por el Ayuntamiento durante el proceso constructivo y su deseo de terminar de pagarlas con la mayor rapidez.

---

<sup>268</sup> PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1992, p. 110.

<sup>269</sup> A.M.C. Actas Capitulares. Año 1550, SF/L 00057, s/f.

<sup>270</sup> GARCÍA CANO, M. I.: *La Córdoba de Felipe II: gestión financiera de un patrimonio municipal e intervención política de una monarquía supranacional*. Vol. 1. Córdoba, 2003, pp. 95-98.

<sup>271</sup> PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento...* p. 113

Desconocemos la fecha exacta de la terminación de las obras debido a la desaparición del cuaderno con las actas capitulares de 1586 en el Archivo Municipal de la ciudad, pero no cabe duda que hubo de ser durante el transcurso de este año. Para mayor convencimiento, Ramírez de las Casas-Deza informa que en el año 1586 ya se trasladaron los presos de la antigua cárcel de la calle Comedias al nuevo edificio<sup>272</sup>.

Se dieron en estos momentos los últimos retoques, se limpió el espacio delantero al edificio y toda la plaza en conjunto, se acondicionaron las rejas e incluso, valga como anécdota, hubo de reparar el día 16 de noviembre unos agujeros “que fizieron varios pressos que dizen que querian salir [...]”<sup>273</sup>.

Si nos remontamos al origen de todo el proceso, en el acta municipal del día 6 de septiembre de 1585, durante las obras de construcción del inmueble, aparece citado Juan de Ochoa como “sobreevedor de las obras de la carcel, y dize que se a dicho que tiene reçibido mas de lo que merece la obra que faze de la carcel y pide que se mida y se vera que se le deben demas [...]”<sup>274</sup>. Por tanto se confirma la hipótesis sobre la autoría del edificio defendida tradicionalmente por Villar Movellán, Yllescas Ortiz y Puchol Caballero, frente a otras atribuciones que relacionaban el edificio con Hernán Ruiz III<sup>275</sup>.

Terminada la obra, en la documentación capitular de 1587, sigue apareciendo Juan de Ochoa en la lista de deudas contraídas por el Ayuntamiento: “Leyose petiçion de Juan Ochoa maestro maior pide se le libre çient ducados que se le rrestan de los ocho çientos adelantados que se le ofreçieron a cuenta de su salario de los proximos quatro años [...]”<sup>276</sup>.

En cuanto al análisis estilístico del edificio, destacaremos en primer lugar que se trata de un claro exponente del tipo de arquitectura que se dio en Córdoba en las últimas décadas del siglo XVI, especialmente en lo referente a su fachada, compartimentada por

---

<sup>272</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba desde el siglo XIII y año 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey D. Fernando hasta el 1850*. Córdoba, 1948, p. 101.

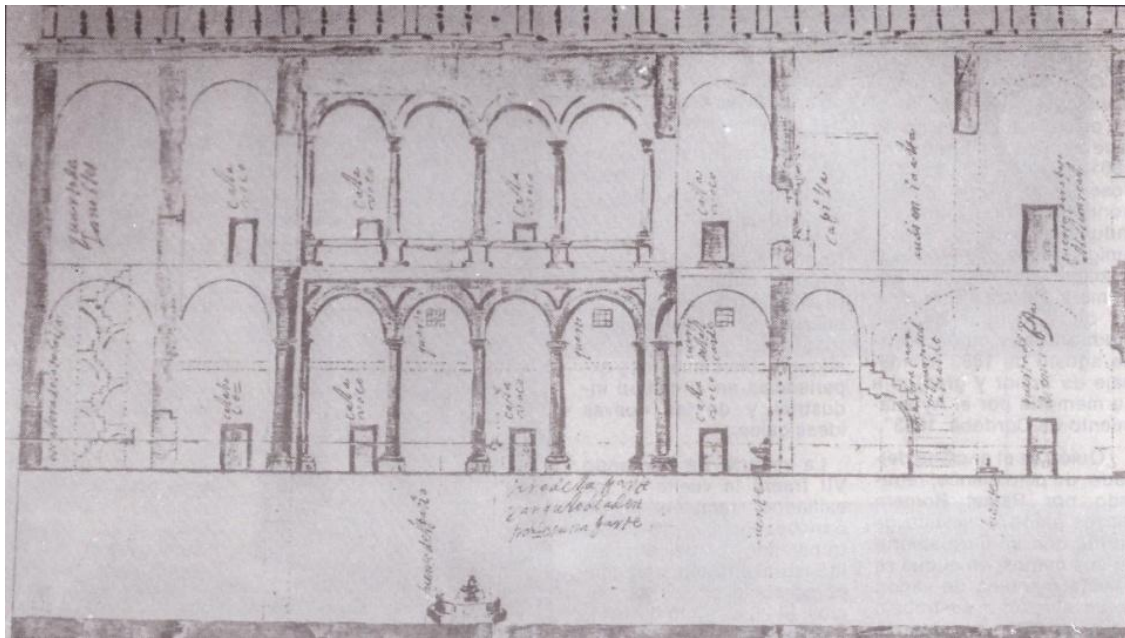
<sup>273</sup> PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento...* p. 113

<sup>274</sup> A.M.C. Actas Capitulares. Año 1585, SF/L-00096, s/f.

<sup>275</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “Esquemas urbanos de la Córdoba Renacentista”, en: *Laboratorio de Arte*, 10 (1996), pp. 101-120; YLLESCAS ORTIZ, M.: “Evolución urbanística de la Plaza de la Corredera”, en: *Axarquía*, 5 (1982), pp. 159-176; PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1992, p. 114.

<sup>276</sup> A.M.C. Actas Capitulares. Año 1587, SF/L 00097, s/f.

El esquema compositivo de la fachada, aparentemente ordenado y medido, es una característica típica renacentista, así como el empleo de cartelas, óculos y placas decorativas del segundo cuerpo, todas desaparecidas tras la intervención de 1723. Por tanto, la fachada que actualmente contemplamos no se corresponde con la original diseñada por Ochoa en 1583-84. De hecho si conociéramos su verdadero aspecto, comprobaríamos que se encuentra muy transformada en nuestros días. Desgraciadamente no poseemos ninguna descripción de la fábrica primitiva, aunque nos ha servido de gran utilidad el dibujo realizado en 1723 por el maestro de obras Jacinto de Hoces y Morales, que reproduce una sección de todo el edificio, incluyendo abundantes citas y anotaciones marginales con pequeños textos. Este valioso documento lo citó por primera vez María Yllescas en su Tesis de Licenciatura de 1981 y a ella agradecemos enormemente su consulta y reproducción, pues desde hace años se halla en paradero desconocido.



179

Originariamente se trataba de un edificio de dos plantas rematado por una balaustrada de piedra y un balcón corrido entre los dos pisos. El centro lo ocupaba un gran patio rectangular con una fuente central y en torno al cual se organizaban todas las dependencias a su alrededor. Este patio muestra cuatro arcadas en los lados mayores y tres en los menores, todas de medio punto y sustentadas por columnas toscanas. La mayoría de las habitaciones se destinaron a calabozos, destacando entre todos el comúnmente llamado “de los tormentos”, donde eran conducidos los presos más peligrosos. Coincidiendo con la crujía de la fachada, existían dos salas de audiencias y un cuarto con rejas para las visitas de los presos. El cuarto del alcalde de la cárcel se situaba en un piso intermedio desde donde era fácil dominar y vigilar la situación del patio.

En la planta superior las habitaciones se distribuían de la misma manera, existiendo además las destinadas a capilla, audiencia alta, cuarto de nobles y principal, desde la cual se accedía al balcón real. La galería de este segundo piso era abierta y presentaba un tratamiento más complejo, como puede aún apreciarse en la ornamentación del arranque de los arcos fajones que dividen en tramos la bóveda de cañón de la galería que conecta con la plaza.

La fachada se estructura en tres cuerpos: dos laterales con características muy similares, más el central, donde se advierte un tratamiento especial, al incorporar en la segunda planta el escudo real y el de la ciudad de Córdoba. La planta inferior alberga la puerta principal, con huecos resaltados mediante enmarques y frontones, presentando todo el conjunto una alternancia armónica de huecos y espacios macizos, ya que sobre cada vano se colocaron cartelas y dobles placas rectangulares. Este mismo esquema, aunque de manera más sencilla, se repite en la segunda planta.

Sobre la compartimentación de la fachada, indica Yllescas: “su distribución de vanos es muy simple, presentando la planta baja en su centro una puerta rectangular enmarcada por diversas molduras, realizadas en piedra, y tres vanos a cada lado alternando los más esbeltos, rematados por un pequeño frontón triangular y los menos estilizados, enmarcados con mayor sencillez. Sobre ellos existían unas cartelas de forma rectangular sobre los vanos estilizados y de doble placa rectangular sobre los restantes [...]”<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> YLLESCAS ORTÍZ, M.: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita dirigida por el prof. Alfredo J. Morales. Universidad de Sevilla, 1981, p. 37.





Córdoba, Plaza de la Corredera. Edificio de la Cárcel y Casa del Corregidor (fachada).  
Juan de Ochoa, 1583-86.



Edificio de la Cárcel y Casa del Corregidor, portada (según aspecto actual). Autor del dibujo:  
Imanol Iparraguirre.

Sin embargo, a partir de 1609, el edificio comenzó a requerir numerosas reparaciones, hecho que resulta extraño si se tiene en cuenta que sólo llevaba 20 años recién construido. Al respecto, debe destacarse una Real Provisión de 12 de diciembre de 1628 en la que el Municipio cordobés solicitaba dinero a Felipe IV para reparar los pilares internos del inmueble, que amenazaban desplome<sup>278</sup>. Tiempo después de esta reparación, el edificio dejó de servir como cárcel; los presos fueron trasladados al palacio de la Inquisición del Alcázar, y fue convertido en mercado de abastos y vivienda particular, continuando en la actualidad albergando el llamado Mercado de la Corredera, con numerosos puestos comerciales, de artesanía y de hostelería.

Este lienzo sur de la plaza de la Corredera también albergó, junto al edificio de la Cárcel, la denominada “Pared Blanca”, sobre la que se erigió en el siglo XVII las casas de doña Ana Jacinto de Angulo. Este lienzo de muralla empezó a llamarse popularmente “Pared Blanca”, por hallarse desde 1570 encalada y sin vanos, ni puertas, ni otros elementos propios de la arquitectura doméstica. Era, por tanto, el telón y escenario perfectos para colocar andamios y ventanas de madera que permitieran contemplar los actos.

En 1612 el cabildo concedió a Francisco Carrasquilla licencia para edificar sobre el solar de la Corredera sus casas, con autorización para abrir ventanas y puertas a la plaza por la “Pared Blanca”, a cambio de ceder al Concejo la primera fila de ventanas para presenciar los actos, incluyendo también el permiso para acceder desde el interior de la vivienda, a dicha primera galería de vanos.

Esta “Pared Blanca” permaneció encalada e intacta hasta 1612 en que Carrasquilla rompió su unidad estilística al abrir una portada en su centro, con ventanas y ajimeces “conforme a la traça y modelo que para ello dio Juan Ochoa maestro maior que fue de las obras de Cordova [...]”<sup>279</sup>. Es decir, el testero con la “Pared Blanca” quedó articulado según la traza y esquema diseñado por Ochoa en los años finales del quinientos, aunque la obra material se ejecutase décadas después, terminándose las obras finales de retundido a mediados de 1615.

Ochoa organizó esta fachada con dos órdenes de ventanas y ajimeces de dos varas de hueco (1´67 metros aproximadamente), con sus mármoles y aparejos. Era condición que

---

<sup>278</sup> PUCHOL CABALLERO, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento...* p. 117.

<sup>279</sup> A.M.C. Obras y urbanismo/fomento. SF/C 00772-014, s/f.

estos órdenes de ventanas se conservaran obligatoriamente por los diferentes dueños del inmueble, sin derecho a modificar su aspecto original. Este deseo se manifestó nuevamente en 1683 cuando su propietaria, doña Ana Jacinto de Angulo, se negó a derribar el lienzo para adaptarlo al resto de testeros que configuraron el espacio. Para ello, la dueña se basó en la Real Cédula de Carlos II que contempla su conservación. Desde aquel momento la “Pared Blanca”, con las casas originales de Francisco Carrasquilla, quedó sin igualarse al resto de los lienzos construidos en ese año, como puede apreciarse en la actualidad, y en reconocimiento a la oposición de su entonces dueña, comenzaron a denominarse precisamente *Casas de doña Ana Jacinto de Angulo*.



Testero sur de la Plaza de la Corredera, con las casas de doña Ana Jacinto de Angulo, Córdoba. 1612-15 (con proyecto de Juan de Ochoa de finales del siglo XVI).

En 1617 Juan Rodríguez de Valdelomar compró estas casas a Francisco de Carrasquilla, y más tarde se convirtieron en propiedad de Pedro Jacinto de Angulo. Valdelomar solicitó en 1623 la anulación de la condición de ceder al concejo Municipal el primer orden de ventanas, abriendo incluso un proceso de incoación contra la Ciudad ante la Real Chancillería de Granada. No obstante, Jacinto de Angulo aceptó ceder de nuevo el cuerpo de ventanas al concejo y anuló el pleito iniciado por Valdelomar.



En relación a las ventanas y ajimeces levantados, el nuevo dueño manifestó: “las are y an de ser a el mismo pesso y del ancho de las que de presente estan echas en las otras casas que compre del dicho Juan Rodriguez de Valdelomar y a que las aga en la misma forma y si en otra las hiciere la dicha çiudad las haga demoler y fabricar de nuevo [...]”<sup>280</sup>. Deducimos, por tanto, que la fachada ejecutada por Francisco Carrasquilla en 1612 con diseño de Ochoa, fue respetada por don Pedro Jacinto de Angulo a la hora de completar la arquitectura definitiva de las viviendas, si bien es posible que elevara la altura total del conjunto con un cuerpo más de ventanas, puesto que Francisco Carrasquilla erigió dos, coincidiendo de este modo con los actuales tres cuerpos que presenta el testero.



Casas de doña Ana Jacinto de Angulo (detalle de los tres niveles de ventanas y ajimeces), Plaza de la Corredera, Córdoba. 1612-15 (según diseño de Juan de Ochoa de finales del siglo XVI).

Según Yllescas Ortiz, estas casas debieron ser levantadas posteriormente a la obra de 1612. Sin embargo, Puchol Caballero opina que hubo de ser don Pedro Jacinto de Angulo quien edificara las casas a lo largo de todo el testero según el primer modelo, incorporando el orden superior de ventanas con las mismas características de los dos

---

<sup>280</sup> *Ibíd.*

inferiores. Tras nuestra investigación, nos decantamos quizá más por la hipótesis de Puchol Caballero, apoyando la idea de la incorporación del tercer orden de ventanas a los dos existentes, manteniendo de este modo la unidad estilística y lenguaje estructural con el fin de no alterar la imagen conjunta del testero.

De este modo, aunque la plaza que conocemos en la actualidad es en su mayor parte una creación del siglo XVII, podemos afirmar que también experimentó importantes modificaciones durante la segunda mitad del quinientos, como resultado del interés efectivo que en estos momentos y en un ámbito general, se observa en la ciudad: una de las obras urbanísticas más significativas en la Córdoba Moderna que trajo consigo la institucionalización de un espacio de reunión cívica y de carácter lúdico preexistente.

Finalmente concluiremos, pues, con la diferenciación estilística y cronológica que caracteriza este singular espacio público cordobés, al tratarse de una creación barroca si nos atenemos exclusivamente a su fecha de construcción (siglo XVII), aunque con un lenguaje arquitectónico más próximo a la influencia herreriana del último tercio del siglo XVI. No es por tanto una plaza barroca desde el punto de vista estilístico, ya que obedece a conceptos espaciales renacentistas en cuanto al alzado de algunos de sus edificios. Podría ser barroca por su carácter de plaza cerrada, pero le faltan las vías de penetración y apertura de las típicas plazas del barroco, como ocurre en la mayoría de los exponentes centroeuropeos y algunos latinoamericanos. Afortunadamente, la intervención quinientista de Juan de Ochoa en el conjunto de la Plaza de la Corredera se ha conservado hasta nuestros días, tanto en el caso del edificio de la antigua cárcel como en las casas de doña Ana Jacinto de Angulo, a pesar de sus modificaciones de los últimos siglos. En otras palabras, dos interesantes obras con las que el arquitecto logró contentar a las principales autoridades municipales y extender felizmente su proyección en el ámbito artístico cordobés de la época.

## 7. Maestro en arquitectura de torres

A lo largo de estos años, que vienen a coincidir con la recuperación de la fuerte crisis emocional del maestro, la producción artística de Juan de Ochoa rebosa de actividad. Las obras realizadas en 1588 y 1589 vienen a ser como un hermoso preludio de la gran sinfonía constructiva que emprenderá el maestro en los dos decenios finales de su vida. Fueron años en los que trabajó intensamente para las obras del Obispado, colaborando en algunos casos con Hernán Ruiz III en proyectos tanto para la Catedral, como en parroquias, comunidades religiosas y otras posesiones de la mesa episcopal. Así se expresa en la documentación del Archivo General del Obispado cordobés, donde es citado reiteradamente con la fórmula “maestro mayor de las obras deste Obispado”, además del propio testamento del artista y otros documentos notariales que repiten el cargo. Asimismo comenzaron a ser frecuentes sus relaciones con el cabildo municipal, siendo llamado con cierta frecuencia para consultas que le requería el concejo en asuntos relacionados con la conservación preventiva de sus propiedades. En respuesta a su trabajo e ingenio a la hora de resolver los problemas planteados, el concejo del municipio cordobés recompensó la labor del artista con su nombramiento de maestro mayor de obras municipal en 1589.

Desconocemos el día exacto en que tuvo lugar este nombramiento de maestro mayor de obras de la ciudad, aunque sabemos con total certeza que debió ocurrir entre los días 6 y 11 de julio de 1589, pues la primera escritura donde figura el arquitecto como “maestro mayor de las obras de Cordova”<sup>281</sup> está fechada en 12 de julio de 1589, mientras que la última referencia al artista como “cantero”<sup>282</sup> simplemente, está recogida en una carta con fecha de 5 del mismo mes, lo cual nos hace suponer que dicho nombramiento se llevaría a cabo entre ambas fechas.

A lo largo de 1588 Ochoa estuvo, pues, absorbido por sus abundantes contactos con los cabildos eclesiástico y municipal; a comienzos de 1589 se hallaba trabajando en mancomunidad en algunos proyectos e informes de obras encargados por la mesa episcopal. Sin embargo, muy pronto su labor se vió incrementada por una serie de obras

---

<sup>281</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12404-P, fols. 1159-1160.

<sup>282</sup> *Ídem*. Fol. 1152.

que significaron la consagración definitiva de Juan de Ochoa en el arte de la Córdoba del último tercio del siglo XVI. Es en estas obras -tres cerramientos de torres- donde el arquitecto plasmó sus conocimientos sobre estereotomía y soluciones constructivas aplicadas al cerramiento de espacios, haciéndolos evolucionar hasta abocarlos al comúnmente denominado “manierismo” que puso fin a la centuria. Nos estamos refiriendo a las torres de las iglesias parroquiales de san Juan Bautista de Hinojosa del Duque y de El Salvador de la localidad de Pedroche, además de un proyecto frustrado de reconstrucción del chapitel de la torre-campanario catedralicia.

Las dos primeras obras se concertaron el 22 de septiembre de 1588, en escrituras independientes redactadas por el notario Diego Fernández de Molina, ambas insertas en el mismo legajo, con las principales condiciones a tener en cuenta en cada caso y constantes referencias a diseños (hoy desaparecidos) dibujados por el propio Ochoa. En el caso de Hinojosa del Duque, hemos de apuntar que el proyecto original fue ideado por Hernán Ruiz II, a quien se debe la labra de la torre hasta el segundo cuerpo de campanas, inclusive<sup>283</sup>. Lamentablemente, la desaparición del archivo parroquial en el saqueo de 1936, hace que tengamos que desenvolvernos en el terreno de la comparación estilística para fijar la paternidad del arquitecto sobre la obra, siguiendo con detalle el estudio minucioso que sobre ella publicó en 1974 el profesor Antonio de la Banda, donde se ofrece una amplia visión de conjunto sobre su arquitectura y las distintas fases del proceso constructivo<sup>284</sup>.

Se trata de un campanario compuesto por tres cuerpos: el primero es de planta rectangular, y aparece enmarcado en sus lados mayores por cuatro pilastras toscanas que sustentan un sencillo entablamento y entre las que se alzan tres vanos para las campanas, en forma de arcos de medio punto el central, y adintelados los laterales, si bien estos últimos se encuentran partidos por un pequeño dintel en el tercio superior, por lo que en realidad, forman dos vanos: cuadrado el alto y rectangular el bajo, dando impresión de una serliana con óculos cuadrados. Los lados menores están formados por la continuación angular de las pilastras de esquina de los mayores, abriéndose entre ellos el vano en forma de arco de medio punto. El entablamento es idéntico, destacándose la existencia de una cornisa en saledizo, rodeada de barandal, sobre la que se alza el cuerpo medio, flanqueado en sus esquinas por pirámides puntiagudas alzadas

---

<sup>283</sup> ROSAS ALCÁNTARA, E.: “Hernán Ruiz II, el miembro clave...”, pp. 26-34.

<sup>284</sup> Véase: BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974.

sobre sendos basamentos y rematadas en bolas. Su planta es cuadrada y queda resuelta nuevamente mediante vanos en forma de arcos de medio punto con pilares que los sustentan<sup>285</sup>.



Torre parroquial de san Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Hernán Ruiz II y Juan de Ochoa. Segunda mitad del siglo XVI.

---

<sup>285</sup> *Ídem.* pp. 110-111.





Torre parroquial de San Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

El contrato de la obra correspondiente al último cuerpo se firmó, como ya se ha indicado, en Córdoba el día 22 de septiembre de 1588, con don Tomás Fernández de Vargas, presbítero y rector de la Iglesia de santa Marina, y Juan de Ochoa, quien “se obliga de acabar de todo punto la torre de la yglesia mayor de la villa de la Hinojosa del Obispado de Cordova acabandola por la forma y orden y modelo questa dibuxado en la mitad de un pliego de papel firmado del dicho Juan de Ochoa y rrubricado del presente escrivano [...]”<sup>286</sup>. La obra se concertó en 250 ducados, fraccionados en cuatro pagos de 62 y medio cada uno, hechos efectivos al maestro del siguiente modo: el primero, al inicio de las obras; el siguiente, transcurridos los dos primeros meses; el tercero, pasados tres meses desde la segunda entrega; y el último, una vez finalizada la fábrica.

En primer lugar, Ochoa debió eliminar una galería de almenas que remataba el segundo cuerpo -el de planta cuadrada- y, en su lugar, labró una cornisa decorada con medias bolas de piedra oscura incrustadas en el marco, cinco en cada uno de los frentes, y sobre ella un entablamento en saledizo. De este modo, el arquitecto modificó el remate del segundo cuerpo proyectado por Hernán Ruiz II, y lo adaptó para erigir sobre él, un tercer y último cuerpo de planta octogonal, cubierto interiormente con bóveda baída y, al exterior, un elegante chapitel. Tanto la arquitectura del octógono, como el sistema de cubrición, debían ser ejecutados en ladrillo, asentado con cal y arena, alternando el esquema de cuatro frentes tapiados y otros cuatro abiertos, enmarcados por vanos de medio punto.

De este modo, al sustituir la piedra por el ladrillo, el precio de la obra se abarató considerablemente. Sin embargo, Ochoa labró en piedra las cuatro pirámides con bolas que rematan las esquinas del segundo cuerpo, siguiendo el modelo de las otras cuatro labradas por Hernán Ruiz II en el remate del primero, con el fin de no alterar el lenguaje ornamental del conjunto. La decoración de los ocho frentes debía también labrarse en piedra, esto es tanto las molduras de las enjutas de los arcos de medio punto, como las pirámides rematadas en bolas que coronan las pilastras de los cuatro lados tapiados.

Sobre este último cuerpo Ochoa erigió finalmente el chapitel, de planta octogonal y cierre cónico, separando sus ocho plementos mediante hiladas bícromas (blancas y azules) que parten de cada ángulo del octógono y convergen en la punta superior. Por

---

<sup>286</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1588. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9983-P, fols. 325 vto.-328.

último, sobre ésta, en 1754 el maestro de obras municipal Pedro Antonio Muñoz, construyó el basamento circular de hierro sobre el que se erige la cruz y veleta que completan la obra.

Era condición del contrato que el arquitecto aportara todos los materiales y herramientas necesarias para la obra, corriendo por cuenta de la fábrica parroquial la madera empleada para el andamiaje y para los cajones previstos para el traslado de las mercancías. El documento aporta datos de gran interés, como las cantidades específicas de cada material a utilizar y los tipos de mezcla a tener en cuenta: “la cal que se gastare en esta dicha obra a de ser mezclada con dos espuestas de cal y tres de arena [...]”<sup>287</sup>. Finalmente junto a estas condiciones descriptivas y de carácter técnico, figuran aquellas otras de tipo convencional, es decir las que hacen referencia al compromiso contraído por ambas partes, sus obligaciones y sanciones que recibirían en caso de incumplirlas, de todo lo cual fueron presentes y testigos Juan Álvarez, Alonso Ruiz y Alonso Sánchez de Castillejo, vecinos de Córdoba, de profesiones desconocidas.



Torre parroquial de san Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Último cuerpo y chapitel (det.) Juan de Ochoa. 1588-89.

---

<sup>287</sup> *Ibíd.*



Torre parroquial de san Juan Bautista, Hinojosa del Duque.  
Interior del último cuerpo (det). Juan de Ochoa. 1588-89.



Torre parroquial de san Juan Bautista, Hinojosa del Duque. Interior de la bóveda  
baída, reforzado con tirantes de madera (det.) Juan de Ochoa. 1588-89.

También en septiembre de 1588 Juan de Ochoa contrató la terminación de la torre de la iglesia parroquial de El Salvador de Pedroche, proyecto que hubo de compaginar con los trabajos en la vecina localidad de Hinojosa del Duque, lo que probablemente le obligaría a residir durante un tiempo fuera de su hogar familiar, con el objetivo de poder supervisar de primera mano la evolución de ambas fábricas.

La construcción de la torre de Pedroche se inició en el primer tercio del siglo XVI, en 1520 aproximadamente, bajo la dirección de Hernán Ruiz I, utilizándose el material procedente de un castillo que existió en época medieval en sus proximidades<sup>288</sup>. El arquitecto únicamente levantó el primero de los cuatro cuerpos que conforma la estructura. A su muerte en 1547 -y hasta el año 1558-, su hijo Hernán Ruiz II continuó la obra, debiéndose a éste el segundo cuerpo, de planta octogonal, donde aparece inscrita la fecha de 1553 en el paño este, y el tercero, que recrea un cuadrado exacto. En esta intervención, el arquitecto encontró el medio idóneo para expresar libremente su genio constructor: cientos de toneladas de granito se sustentarían sobre una única bóveda reforzada por otra lateral<sup>289</sup>. El primer cuerpo es un poliedro regular que muestra una ventana enmarcada por dos pilastras cajeadas que soportan un entablamento con frontón coronado por acroteras, quedando el intradós del arco decorado por óvalos, más monstruos y ménsulas repartidos por el resto del conjunto. El segundo cuerpo tiene ventanas decoradas con motivos semiespirales, repetidos también en la cornisa superior; así como en el final un friso con triglifos y metopas y, sobre él, una gran cornisa de la que parte el tercer cuerpo -el dedicado a campanas-, de planta cuadrada y con ocho vanos de medio punto en parejas. Por último, este tercer cuerpo aparece coronado por un cornisamento volado a partir del cual Ochoa diseñó el cerramiento final.

Cuando Hernán Ruiz II falleció en 1569, la obra aún no se hallaba terminada. Años antes, el concejo municipal y los vecinos de la villa contemplaban con desánimo un parón en la obra que únicamente abocaba a su abandono y paulatino deterioro. Había pasado más de cuarenta años desde el inicio de las primeras obras de Hernán Ruiz I y el interés por retomar el proceso de la edificación parecía, cuanto menos, lejano. Por este motivo los vecinos y feligreses del pueblo dirigieron sus quejas en varias ocasiones al

---

<sup>288</sup> RANCHAL COBOS, A.: “Iglesia y torre de Pedroche”, en: *Revista Omeya*, (11), Córdoba, 1968, s/p.

<sup>289</sup> PÉREZ PEINADO, J. I.: *Matriz de las siete villas: evolución histórica de la parroquia de El Salvador de Pedroche*. Córdoba, 2013, p. 175.

obispo de la ciudad, don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1562-1571)<sup>290</sup>, quien llamó entonces a Hernán Ruiz III para que, en colaboración con Juan Carrasquilla, procedieran a su terminación. No obstante la intervención del tercero de los Hernán Ruiz fue muy limitada, pues deja de aparecer rápidamente en la documentación parroquial y, en su lugar, a partir de 1588, es citado Juan de Ochoa al frente de la obra. Probablemente en estos años se produjera su nombramiento de maestro mayor de las obras del Obispado, con una producción paralela a la de Hernán Ruiz III, aunque el sujeto de muchas obras los uniera en sus propósitos.



Torre parroquial de Pedroche. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

<sup>290</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 468.



Durante el cambio en la dirección de la obra, la construcción sufrió un parón del que se informa en el Libro de Memorias parroquial: “En esta dicha obra nueva se a echo una torre campanario principal e ha costado muchos dineros a el presente solamente le falta por acabar el remate sera bueno e acertado que se acabase de hacer porque no se pierdan las piedras questan labradas e se quiebran e reciben muchos daños [...]”<sup>291</sup>. La preocupación del concejo municipal y del clero local por finalizar las obras de la torre nuevamente llegó a Córdoba, donde el presbítero Juan Pérez Mohedano, natural de la villa de Pedroche, ejercía como asistente del obispo don Francisco Pacheco (1587-1590)<sup>292</sup>. Sensibilizado con la causa, el sacerdote animó al prelado a proceder a su terminación y el 3 de junio de 1588, antes de firmar la escritura de contrato, Ochoa ya viajó a Pedroche para inspeccionar la fábrica, estudiar las intervenciones de los arquitectos anteriores y plantear la solución conveniente. Así se recoge en la visita pastoral del año 1588, donde se informa de un descargo de “4.500 maravedises que pago el obrero de la parroquia a Martin Ruiz 2.500 mrs. y a Juan Ochoa 2.000 mrs. porque vinieron a ver la obra de la torre e traça della para que su señoria diere orden como se acabase [...]”<sup>293</sup>.

Tres meses después, el 22 de septiembre, tras ajustar las condiciones por las que se habría de terminar la torre, se procedió a la firma del concierto, interviniendo el licenciado don Tomás Fernández de Vargas, como en al caso de la torre de Hinojosa, y Juan de Ochoa, que se obligó a construir “el cuerpo de los mojinetes ventana cornixa capitel muñecos y bola [...]”<sup>294</sup>. Para ello Ochoa debía completar, en primer lugar, la intervención de Hernán Ruiz III mediante la labranza de la cornisa superior del cuerpo de campanas, los remates con formas de pirámides y bolas, la baranda o antepecho del cuerpo circular y el chapitel, con su cubierta interior, todo por el precio de 400 ducados.

Cuando Ochoa asumió la dirección de la obra, el último cuerpo ya se hallaba comenzado, pues la primera condición que reza en el contrato informa literalmente “quel maestro a de proseguir el cuerpo redondo que esta enpeçado [...]”<sup>295</sup>, levantando

---

<sup>291</sup> Archivo Parroquia de El Salvador (en adelante A.P.S.P.). *Libro de Memorias*, Introducción del Pbro. Sebastián López Talaverano, s/f.

<sup>292</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 530.

<sup>293</sup> Archivo General del Obispado (en adelante A.G.O.C.). Visitas Generales: Pedroche, año de 1588, fol. 19.

<sup>294</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1588. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9983-P, fols. 322 vto.-325.

<sup>295</sup> *Ibíd.*

los pilares según la altura que aparecía en un dibujo realizado por el propio arquitecto, de 15 tercias, equivalentes a 5 varas (4 metros y 79 centímetros)<sup>296</sup>. El documento especifica que dicho cuerpo debía contener “ocho ventanas con dinteles cuadrados que cierran las ventanas y lleguen a los medios de los pilares guardando las dos circunferencias exterior y interior según parece por la planta dibuxada con tinta colorada [...]”<sup>297</sup>.



Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Hernán Ruiz I, II y Juan de Ochoa.  
1520-1590.

La intervención del arquitecto se centró en labrar las pirámides rematadas en bolas sobre las cuatro esquinas superiores del entablamento del tercer cuerpo; y terminar de levantar el último cuerpo circular y chapitel en cuya punta debía fijar una bola horadada

<sup>296</sup> PÉREZ PEINADO, J. I.: *Matriz de las siete villas...*, p. 187.

<sup>297</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1588. Oficio 31. Diego Fernández de Molina. 9983-P, fols. 322 vto.-325.



para introducir sobre ella el vástago de la cruz de hierro. Era condición del contrato que el maestro pusiera a su costa todos los materiales: piedra, cal, arena y ladrillo, corriendo por cuenta de la fábrica parroquial únicamente la madera para la preparación del andamiaje y la cruz fundida en hierro pensada para coronar el conjunto<sup>298</sup>. El resultado fue una elegante obra de cantería en la que empiezan a apuntarse, en palabras del profesor Antonio de la Banda, “los rasgos de una sobriedad tectónica absoluta que, incluso, no cuajaron de modo pleno en la época posterior [...]”<sup>299</sup>.

Durante el transcurso de la obra, se habilitó como taller de cantería parte de la actual atarazana del templo, y parte del cementerio anexo entonces a la iglesia. Allí se cortaba la piedra, almacenaban los materiales, guardaban las herramientas y se tallaban los sillares, motivo por el que el obrero de la fábrica parroquial pagó en 1589, 595 maravedíes a unos obreros “por limpiar el cementerio que estaba muy sucio de la picadura de la piedra que se a labrado para la torre [...]”<sup>300</sup>.

La visita pastoral del año siguiente tuvo lugar en los días finales del mes de octubre e incluye una interesante descripción de la fábrica de la torre. En ella se informa del pago de los 400 ducados al arquitecto, a pesar de que “la dicha torre no estava acavada [...]”<sup>301</sup>. Al respecto, probablemente los trabajos en el campanario de Hinojosa del Duque debieron influir y fueron la causa principal del retraso en la terminación de la fábrica.

De principios del año 1590 se conserva una petición de Juan de Ochoa dirigida a don Velarde de la Concha, vicario de la villa, solicitando la cantidad de 60 ducados para finalizar las últimas obras de la torre, petición a la que el sacerdote accedió con la garantía de las casas que el arquitecto poseía en la calle de Santa Quiteria<sup>302</sup>. Deducimos, por tanto, que la obra debió quedar finalizada en el primer semestre de 1590, al igual que la torre de san Juan Bautista de Hinojosa, a tenor de la envergadura

---

<sup>298</sup> *Ibíd.*

<sup>299</sup> BANDA Y VARGAS, A. de la: *El arquitecto andaluz...*, p. 107.

<sup>300</sup> AGOC. Visitas Generales: Pedroche, año 1589, fol. 17.

<sup>301</sup> *Ídem.* Año 1590, fol. 13.

<sup>302</sup> “Mas se le descargan 60 ducados y 9 reales quel dicho licenciado Velarde de la Concha en 19 de henero deste año de 1590 mando al dicho obrero prestase al dicho Juan de Ochoa para gastos en la dicha torre conque el susodicho se obligase ante escribano a los volver a la dicha fabrica para el dia de Navidad fin deste año 90 e hipotecase en paga y seguridad unas casas que tiene en Cordova en la calle de los judios”. En: AGOC. Visitas Generales: Pedroche, año 1590, fol. 13.

de ambos proyectos y sus cronologías paralelas, aunque en el caso de Hinojosa carezcamos de información parroquial.



Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Último cuerpo y chapitel. Juan de Ochoa, 1588-90.



Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Interior del último cuerpo circular y movimiento de la bóveda baída del chapitel (det.) Juan de Ochoa. 1588-90.



Torre parroquial de El Salvador, Pedroche. Interior de la bóveda baída del chapitel (det.) Juan de Ochoa, 1588-90.

A finales de 1589, cuando los trabajos en ambas torres aún seguían su ritmo, Ochoa hubo de redactar urgentemente un informe al cabildo catedralicio formulando una serie de condiciones para la reconstrucción del chapitel y remate de la torre-campanario de la Catedral, destrozados a consecuencia del terremoto ocurrido durante la madrugada del 21 de septiembre de aquel año y que provocó, entre otros destrozos, el desplome del campanario del convento de los Mártires, la caída de la torre de la iglesia de la Compañía y el hundimiento de parte de la bóveda que cubre la nave de este templo jesuita.

La visión moderna que ofrece el cronista L. M. Ramírez de las Casas resulta muy completa, pues narra con detalle cómo se originó el desastre, enumerando sus principales consecuencias y calibrando su importancia respecto a otros siniestros acaecidos durante la centuria:

“El día de San Mateo, 21 de septiembre, por la tarde, después de vísperas, comenzó un viento como sudeste, que trajo una tormenta, aunque no muy fuerte, pero a las diez de la noche comenzó a arreciar tanto el viento, que todos se consternaron. Cesó algún tanto, y a las once y cuarto tembló la tierra, cayendo al mismo tiempo piedras tan grandes como nueces y algunas de muchas onzas. Fueron

numerosos los casos desgraciados y extraordinarios que ocurrieron en Córdoba, aunque sin que padeciese persona alguna.

Se arruinó el campanario del Convento de los Mártires, que estaba recién hecho. Fue arrancado el chapitel de la torre de la Catedral, que era de madera, y dio con él el viento en una casa frente a la Puerta del Perdón. Se desplomó el campanario del Convento de los Jesuitas con el reloj, y cayendo en la bóveda de la iglesia, la hundió, y cayeron al suelo de la iglesia las campanas, haciendo un hoyo, de donde las sacaron hechas pedazos. Arrancó el huracán muchos árboles, se llevó almiare y arruinó muchas casas.

El granizo arrasó huertas, mató animales domésticos y salvajes, y se graduaron las pérdidas en 300.000 ducados [...] Fue una noche de terror [...]»<sup>303</sup>.



*Retrato de Luis María Ramírez de las Casas Deza. Anónimo. Primer tercio siglo XX. Córdoba, Real Círculo de la Amistad.*

Al mes siguiente, el 17 de noviembre, Ochoa se reunió con don Luis Fernández de Córdoba, deán de la Catedral, y formuló las condiciones necesarias para iniciar el trabajo de reparación del chapitel, aportando un dibujo con la traza del mismo, trabajo por el que el arquitecto recibió dos ducados<sup>304</sup>.

Desde primera hora Ochoa pretendió colocar un remate a *la manera italiana* al viejo alminar de Abd al-Rahmán III. Sin embargo, por razones que aún no terminan de quedar claras, muy pronto un nuevo proyecto de Hernán Ruiz III desplazó el trabajo de Ochoa y lo reemplazó por el actual, fechado en 1593<sup>305</sup>.

A pesar de no ejecutarse la obra, ni conservar el dibujo que ilustraba las condiciones, podemos imaginar su estructura y descomponer parcialmente el esquema compositivo, dada la minuciosa información redactada en las condiciones del contrato. Así sabemos, en primer lugar, que Ochoa se comprometió a extraer toda la madera de la estructura del chapitel que sobrevivió al temporal, respetando únicamente las cuatro varas de hierro

<sup>303</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba, desde el siglo XIII y año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey Don Fernando III, hasta el de 1850*. Córdoba, 1948, p. 140.

<sup>304</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12405-P, fols. 2346-2349.

<sup>305</sup> CARRILLO CALDERERO, A.: “Del almuédano a la campana: la intervención de Hernán Ruiz III en la torre de la catedral de Córdoba”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43 (2012), pp. 5-22.

que separaban los pilares, para ser aprovechadas en la nueva pieza, debiendo tallar cuatro columnas en madera de pino de una cuarta de grueso (19 centímetros) en el movimiento del cuerpo del chapitel. Asimismo, se debía labrar un arquitrabe de una cuarta de ancho y alto en los cuatro lados de la base cuadrada sobre la que se erigiría un cuerpo ochavado, cubierto con pequeña bóveda semiesférica sobre pechinas, que cargaría a su vez un segundo cuerpo circular de media vara de largo. Por último aparecería el remate en forma de chapitel y, sobre éste, la base con el perno para la cruz de hierro fundido.

Dicho arquitrabe debía llevar labrada una cornisa “por la orden que parece en la traça fortificada en el alquitrabe y cerco del ochabo [...]”<sup>306</sup>, entallando toda la estructura con tablones superpuestos en las esquinas mediante “limas con quatro clabos de cinta[...]”<sup>307</sup>, ampliando finalmente su altura de conjunto en media vara más (35 centímetros aproximadamente).

El concierto de la obra incluía también la reparación del *yamur*, es decir la pieza de origen medieval colocada por Abd al-Rahmán III como remate decorativo y protector del antiguo alminar<sup>308</sup>. La obra fue arrancada violentamente aquella noche a causa del fuerte viento y colisionó contra el tejado de una de las casas colindantes al templo, provocando su destrucción tras el impacto contra el suelo. Informa el documento que debía “endereçar la barra y desabollar las bolas y rrepararlas de lo que tuvierén y si fuere menester alargar la bara [...]”<sup>309</sup>.

Por último, toda la estructura debía ir recubierta de hoja de hierro estañada y labrada con tachuelas de latón, para mantenerla aislada de descargas eléctricas naturales, debiendo correr todos los materiales por costa del propio maestro, sin especificar la cantidad final presupuestada, aunque sí el modo de hacer la entrega: tres pagas, coincidiendo con la firma del contrato, el 50 % de la ejecución del encargo y tras la entrega final y visto bueno de don Luis Fernández, deán<sup>310</sup>.

---

<sup>306</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12405-P, fols. 2346-2349.

<sup>307</sup> *Ibíd.*

<sup>308</sup> Siguiendo el modelo convencional de un *yamur*, la estructura debió tener un vástago metálico con tres bolas de bronce insertadas, de tamaños decrecientes, terminando en una media luna. Cada bola representaría a los tres profetas más importantes del Islam: Mahoma, Moisés y Jesucristo.

<sup>309</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12405-P, fols. 2346-2349.

<sup>310</sup> *Ibíd.*

No obstante, como hemos indicado, esta propuesta del arquitecto no debió convencer a la autoridad capitular pues solo cuatro años después, estando la sede vacante a la espera de don Pedro Portocarrero (1594-1597)<sup>311</sup>, los canónigos decidieron acometer un cambio y reemplazar este remate de Ochoa por otro de diferente factura, optando por un proyecto presentado por Hernán Ruiz III compuesto de dos cuerpos decrecientes con una altura total de veinte metros. Pero existiendo dudas acerca de la resistencia de la torre, antes de comenzar los trabajos, se hizo venir de Sevilla al cantero Asencio de Maeda (h. 1547-1607), maestro mayor de su Catedral, quien dio su opinión y buen parecer del proyecto de Hernán Ruiz. Con la aprobación, además, de Juan Coronado y curiosamente del propio Juan de Ochoa, se firmaron las trazas definitivas y se pusieron en práctica poco tiempo después con el beneplácito del obispo Portocarrero, cuyas armas campean en la obra.

La propuesta de Hernán Ruiz fue aprobada en sesión capitular el día 4 de marzo de 1593 “conforme a la muestra y traça que traxo al cabildo [...]”<sup>312</sup>, estipulándose en 1.500 ducados el trabajo. Sin duda, Juan de Ochoa debió seguir muy de cerca el planteamiento de Hernán Ruiz y, al menos, hubo de contribuir en el proyecto con su experiencia en cerramientos de torres anteriores, como quedó expresado meses después en la relación de actas capitulares de 1592 a 1594:

“hultimamente pareció conbeniente hazer alguna satisfazion a Juan Ochoa y Juan Coronado maestros desta ciudad por el trabajo y pareceres que an dado en rraçon de la obra de la torre desta Santa Yglesia y asi se mando se les diesen a Juan Ochoa seis ducados y a Juan Coronado quatro ducados a si mismo de la fabrica como los demas que se dieron a Asencio de Maeda [...]”<sup>313</sup>

La obra de Hernán Ruiz habría de resultar una composición, según palabras del profesor Alberto Villar, “achaparrada e intencionadamente maciza”<sup>314</sup>, en parte por influencias herrerianas; ahora bien, se atenía a las alturas y volúmenes de la torre antes de ser intervenida: un cuerpo de campanas y otro para el reloj. El primero muestra cuatro fachadas semejantes con pilastras de orden toscano, una serliana y dos óculos ovalados

---

<sup>311</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba*... p. 656.

<sup>312</sup> A.C.C. Actas Capitulares, T. 30: 1592-1594, fol. 59 vto.

<sup>313</sup> *Ídem*. fol. 117 vto.

<sup>314</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del quinientos”... p. 226.

en los intercolumnios, un esquema que recuerda indudablemente al usado por su padre en las fachadas del crucero y capilla mayor. No obstante, al faltar el obispo Portocarrero la obra quedó parada en 1597, habiéndose concluido solo este cuerpo, y no se retomó hasta 1616, con el obispo fray Diego de Mardones (1607-1624)<sup>315</sup>, quien añadió el cuerpo del reloj y la cubierta con bóveda semiesférica decorada con bolas en ladrillo, realizadas por el cantero Juan Sequero de la Matilla, seguramente de acuerdo al proyecto renacentista de Hernán Ruiz III<sup>316</sup>.

Además de las torres mencionadas, Juan de Ochoa redactó más adelante las condiciones para ejecutar las obras del barandal y antepecho del campanario de la parroquia de san Andrés, en la collación del mismo nombre, debiéndose su ejecución material al cantero cordobés Francisco de Molina. Las noticias sobre el origen de la obra y su evolución son muy abundantes, permitiéndonos conocer el grado de significación que pudo tener en el progreso artístico del maestro cordobés, y su proyección en la arquitectura de principios del siglo XVII. En efecto, sabemos que a finales del quinientos la torre de san Andrés estaba casi terminada, únicamente pendiente de completarla con su barandal y antepecho<sup>317</sup>.

La documentación notarial reunida en el oficio 31 del protocolo del escribano Fernando Damas, informa de un concurso convocado el 14 de agosto de 1600 por don Rodrigo Alonso de la Cruz, obrero parroquial, para elegir al maestro cantero que terminara la referida obra. Este concurso fue además publicado durante semanas por Jerónimo Moreno, que “pregono e hiço saver lo dicho en el pedimiento y que quien quisiere acer la postura pareciese ante el presente escribano publico [...]”<sup>318</sup>. Dos fueron los aspirantes que fijaron presupuesto para acometer el proyecto de Juan de Ochoa: Francisco de Molina y Pedro Méndez. Lógicamente la obra sería adjudicada “a la persona que a menos costa se obligase de cumplirlo [...]”<sup>319</sup>.

El 19 de aquel mes, el cantero Francisco de Molina presentó su propuesta conforme al modelo de Ochoa, valorando su trabajo en 3.000 reales y corriendo por su cuenta todos

---

<sup>315</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 576.

<sup>316</sup> CARRILLO CALDERERO, A.: “Del almuédano a la campana...”, pp. 5-22.

<sup>317</sup> En opinión de los profesores M<sup>a</sup> Ángeles Jordano, Fernando Moreno y Mercedes Mudarra, el modelo de la torre se inspiró en el del campanario de la parroquia de san Lorenzo, proyectado hacia 1555 por Hernán Ruiz II. En: JORDANO BARBUDO, M. A., MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARRERO, M.: *Iglesias de la Reconquista: itinerarios y puesta en valor*. Córdoba, 1997, p. 102.

<sup>318</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 31. Fernando de Damas. 10007-P, fols. 285 vto.-296.

<sup>319</sup> *Ibíd.*



los materiales. Semanas después, el maestro Pedro Méndez planteó una oferta de 2.800 reales, reuniendo las mismas condiciones de trabajo presentadas por su opositor. Ante la aparición de Méndez, Molina debió reaccionar y, anticipándose a perder el concurso, volvió a presupuestar nuevamente la obra, ofreciendo ahora la cantidad de 2.100 reales, reaccionando inmediatamente el contrincante que, en su misma línea, presentó una contraoferta de 2.000 reales<sup>320</sup>. El precio de la obra fue disminuyendo paulatinamente, en función de las ofertas y reacciones de ambos canteros. Sin embargo la cantidad final fue fijada por la propia fábrica parroquial y, según el modo final de proceder, poco se tuvo en consideración las partidas presupuestarias presentadas por ambos maestros.

Finalmente el día 2 de octubre de 1600, el concurso quedó clausurado y el obrero parroquial fijó la cantidad de 1.934 reales, encomendando el trabajo a Francisco de Molina, quien aceptó las condiciones y precio estipulado<sup>321</sup>. La cantidad por la que se concertó la obra distaba sustancialmente del primer presupuesto presentado por el arquitecto; en menos de dos meses, el precio disminuyó en 1.066 reales y la única opción del maestro era aceptar el encargo pues, de lo contrario, su opositor no dudaría en asumir su dirección. Tres días después don Cristóbal de Mesa, canónigo y provisor del Obispado, avaló el precio y dio permiso a la fábrica parroquial para iniciar los trabajos de preparación de las obras en la torre.

El documento con las condiciones menciona en varias ocasiones un “divujo”<sup>322</sup> hecho por Ochoa y que serviría de modelo a Molina para iniciar el proyecto. El antepecho se fijó en cuatro cuartas y media de alto, más una de grueso, con balaustres labrados de sección circular con sus molduras y pilastras cuadradas, completando los cuatro paños de la torre. De este modo se mantenía el orden de las pilastras de las esquinas y remates de pirámides con bolas, todo en cantería, reforzado mediante grapas de hierro adheridas a la piedra.

---

<sup>320</sup> *Ibíd.*

<sup>321</sup> *Ibíd.*

<sup>322</sup> *Ibíd.*





Torre parroquial de san Andrés. Último cuerpo de campanas, con antepecho, barandal y chapitel (det.)  
Juan de Ochoa y Francisco de Molina. 1600.

Las obras se iniciaron el lunes 9 de octubre, debiendo quedar terminadas para principios de enero del año siguiente, pues el contrato fijaba tres meses para su ejecución. El modo de pago a Francisco de Molina incluía varias entregas: la primera -de 334 reales-, nada más comenzar los trabajos, distribuyendo los restantes 1.600 a medida que fueran avanzando las obras, corriendo por cuenta del maestro los materiales, herramientas y andamios. Solamente la madera sería facilitada por la fábrica parroquial<sup>323</sup>. La intervención de Ochoa en la torre parroquial de san Andrés quedó reducida, pues, al

---

<sup>323</sup> Archivo Parroquial de San Andrés de Córdoba (A.P.S.A.C). Libros de Cuentas de Fábrica. T. 1: 1601-1618, s/f.

diseño del último cuerpo de campanas y cerramiento final con chapitel que el maestro Francisco de Molina ejecutó según el orden de acontecimientos que se ha narrado.

No cabe duda que uno de los capítulos más atrayentes de la arquitectura religiosa de Juan de Ochoa se centra en esta serie de intervenciones en torres parroquiales que el maestro contrató con distintas fábricas de la diócesis cordobesa, pues es a través de ellas donde el maestro fijó con exactitud el léxico que define su personal estilo, su credo artístico, principales soluciones y, en definitiva, su particular modo de concebir la arquitectura.

## **CAPÍTULO VI: LOS TIEMPOS DE LA PROSPERIDAD. 1589-1595**

Los fallecimientos de María de Gibaja y de Francisca de Paula, muy seguidos entre sí, significaron para Juan de Ochoa una triste y dolorosa pérdida. Era un momento en que la ciudad se recuperaba del trágico aumento del índice de mortalidad originado por el azote de la peste de 1589 y, en consecuencia, comenzaron a escasear las empresas constructivas que patrocinaban hasta el momento muchas de las edificaciones cordobesas. Pero a pesar de su daño emocional, Juan de Ochoa no se estancó profesionalmente; al contrario, su estética se reafirmó en una versatilidad constructiva manifestada en soluciones de gran originalidad, y supo salir a flote con una intensa trayectoria que acaparó gran parte de los trabajos y proyectos de fin de siglo.

Además, la viudedad del arquitecto no duró mucho pues, antes de finalizar la centuria, contrajo por tercera vez matrimonio. Eran, por tanto, años en los que se habían abierto esperanzadoras perspectivas para Ochoa, coincidiendo además con los numerosos enfrentamientos protagonizados por la jerarquía diocesana y Hernán Ruiz III, lo que sin duda le benefició con nuevos encargos y propuestas frustradas del tercero de la saga. La personalidad excéntrica y conflictiva de Hernán Ruiz III, terminó exasperando al obispo Pazos y Figueroa, quien dejó de confiar en sus servicios y lo suspendió temporalmente de empleo, aunque sin arrebatarse el puesto de maestro mayor. Aparte de las razones

personales que hubiera, es evidente la despreocupación del maestro por sus trabajos cordobeses en esta etapa en que lo vemos en continuo movimiento: obras en los molinos de la Cartuja de Jerez de la Frontera (1582), informes acerca de la sala capitular de la catedral de Sevilla (1586), trazas del coro de la catedral de Málaga (1589), etc.

Pero lo cierto es que el cabildo de la Catedral seguía aceptando una y otra vez sus servicios, cuando el arquitecto solicitaba peticiones laborales que, paralelas a las obras emprendidas por Ochoa, les eran escuchadas y en muchos casos concedidas<sup>324</sup>. No obstante ello no supuso impedimento para Ochoa, que continuó desarrollando su trabajo al servicio de la fábrica catedralicia junto al resto de proyectos diocesanos y municipales, como comprobaremos en los siguientes epígrafes.

## **1. Los nuevos trabajos**

Hacia la década de 1590 se abre una nueva etapa tanto personal como profesional en la vida del maestro. Las obras ejecutadas en estos años serán el más claro exponente del grado de madurez adquirido y de la valentía a la hora de enfrentarse a los planteamientos estéticos de fines de siglo, combatiendo contra el clasicismo de mediados de la centuria para consolidar la corriente italianizada.

En efecto, la década se inició con un encargo importante que podemos considerar el comienzo de esta nueva etapa profesional: la obra de reparación del azud del Molino de Martos, en la orilla derecha del Guadalquivir, próximo a la desaparecida Puerta de Martos, de la que terminó recibiendo el topónimo. Hasta 1573 esta presa surtió a numerosos molinos y batanes, tanto en la orilla oriental del río, como en la occidental, convirtiéndose sin duda en la máquina hidráulica cordobesa más importante de los siglos X al XIV.

Tanto el azud, como sus molinos, remontan su existencia a época musulmana, pues narran las crónicas cómo en enero de 1237, meses después de ser reconquistada

---

<sup>324</sup> A.C.C. Actas capitulares, T. 34: julio 1600-diciembre 1601, fol. 207.

Córdoba, el Molino de Martos, que ya era el más importante de los enclavados en la ciudad, fue donado por Fernando III a su hermano el Infante don Alfonso, y más tarde, en 1257, Alfonso X lo cedió a la Orden de Calatrava. Como parece imposible que pudiera ser edificado en un plazo tan breve, solo en virtud de este dato cabría suponer su existencia en la Córdoba islámica. A partir del momento de la donación, el Molino quedó ligado de forma permanente a la mesa maestra de Calatrava, a la que siguió perteneciendo hasta la Desamortización de Mendizábal.

Durante los siglos bajomedievales, Martos funcionó exclusivamente como molino harinero y estuvo provisto de cinco piedras de moler que, documentadas ya en 1237, se conservaron hasta el año 1550. De hecho, en 1466 aparecen citadas por vez primera y por sus nombres: Estraceja, Alhajueta, Tocasalba, Godoya y Calatrava. Y es que era muy habitual que en los molinos tradicionales cada piedra tuviera su propio nombre con el fin de ser reconocida fácilmente, aunque estos nombres variaran a lo largo del tiempo. Estos que acabamos de citar se conservaron, al menos, entre 1450 y 1550, fecha de la transformación de las aceñas en molino de regolfo, pero ignoramos si con anterioridad fueron conocidas por otras denominaciones.

Arquitectónicamente, las aceñas de Martos debieron ser bastante parecidas en su fisonomía a las que se han conservado sobre el río Duero. Las de Martos debieron estar integradas también por canales donde se situaban las ruedas hidráulicas y por espolones o partidores que encauzaban las aguas del río, pero en lugar de estar emplazada cada piedra de moler en un cuerpo de aceña, estarían distribuidas en solo dos casas o edificios unidos entre sí mediante un pequeño pasaje.

La estructura medieval, integrada por sus cinco piedras de aceña con sus correspondientes ruedas hidráulicas verticales, fue sustituida entre los años 1550 y 1555 por un nuevo edificio destinado a albergar un número mayor de piedras que serían movidas mediante el nuevo sistema de regolfo, de aprovechamiento hidráulico completamente distinto al empleado en las aceñas y que exigía igualmente la adecuación arquitectónica del molino a un diseño diferente.

Es en este segundo tercio del siglo XVI cuando se construye el actual edificio, al menos la gran nave que incluye las diez piedras de moler, aunque a lo largo de los siglos siguientes la zona situada al fondo del molino y conocida históricamente por el nombre de “los batanes”, sufriera diversas reformas. En 1549 seguían funcionando las aceñas,

mientras que en 1555 ya estaba construido y en funcionamiento el nuevo edificio, debiéndose poner en marcha la fábrica en julio de aquel año, fecha en que Hernán Ruiz II y Sebastián de Peñarredonda hicieron entrega a Cristóbal de Guerra y Martín de Ochoa, de una serie de materiales que tenía en su poder Baltasar de Aguilera, veedor de la obra hasta su fallecimiento unos meses antes<sup>325</sup>. La presencia de Cristóbal de Guerra y Martín de Ochoa se debe a que fueron los canteros encargados de rematar la obra de dichos molinos.

El nuevo edificio que sustituyó a las antiguas aceñas corresponde justamente al primer tramo de la gran sala abovedada que hoy se conserva, espacio donde van instaladas las ocho primeras piedras de moler. Al fondo de esta sala se siguió conservando la llamada aceña Godoya, una única piedra y rueda de las cinco pertenecientes a las antiguas aceñas, que siguió funcionando como aceña harinera hasta 1559. Finalmente cuando fue destruida en 1565 y sustituida por dos nuevas piedras de regolfo, ésta era ya utilizada como batán.

A esta primera gran obra fechada en 1555, siguió una segunda intervención de relieve ejecutada diez años después. En esa fecha, y más concretamente en el mes de septiembre, se otorgaron las condiciones para hacer la obra de dos nuevas piedras de moler, cinco batanes de paños, un canal y un “entradero para el servicio de los dichos batanes [...]”, elementos que debían ser añadidos al edificio de ocho piedras de moler y un batán que entonces funcionaba<sup>326</sup>. En definitiva, en 1565 el Molino de Martos adquirió la configuración arquitectónica que hoy conserva en la gran nave donde se ubican las diez piedras de moler. Desde ese año funcionaron dichas piedras en su interior, más seis pilas de batán (la que ya existía en 1559 y las cinco añadidas en 1565).

Con todo, a mediados de 1589, debió aparecer una serie de desperfectos en la fábrica que obligó a redactar una escritura de concierto para reparar los deterioros existentes. Corría el mes de mayo de este año cuando el cantero Pedro de Molina tomó a su cargo “el rreparo de la dicha açuda de Martos que va en el ryo de Guadalquivir encargando la dicha obra la messa maestra de Calatraua [...]”, y dio por fiadores a Francisco de Herrera, carpintero; a Alonso Díaz de Córdoba, cantero; a Francisco Muñoz, albañil, y a Juan de Ochoa, formando compañía el día 19 del mismo mes para llevar a cabo la obra,

---

<sup>325</sup> CÓRDOBA DE LA LLAVE, R.: *Los molinos hidráulicos del Guadalquivir en la ciudad de Córdoba: estudio histórico y arquitectónico*. Madrid, 2008. p. 47.

<sup>326</sup> *Ídem*. p. 48.

por el precio de 3.000 ducados y dos meses y medio para terminarla<sup>327</sup>. Pero apenas firmada la escritura, Herrera y Muñoz renunciaron al contrato y, justo al día siguiente, se extendió una nueva escritura de compañía entre Díaz de Córdoba, Ochoa y Molina, donde destinaban 1.000 ducados a la compra y adquisición de material (madera para los andamios, piedra y cal fundamentalmente), reservando los restantes 2.000 al trabajo y mano de obra de los maestros<sup>328</sup>.

Antes de terminar el plazo para la entrega de la obra, el 5 de julio de 1589, los tres maestros pagaron a Rodrigo de Uceda, depositario en Córdoba de la Mesa Maestral, 1.500 reales que éste les había adelantado a los arquitectos para el abastecimiento de las obras<sup>329</sup>, terminándose con puntualidad y ajustándose a las condiciones formuladas, pues solo un año después, Ochoa concertó en colaboración con Díaz de Córdoba, la composición del azud que actualmente se halla soterrado por el depósito de materiales fluviales<sup>330</sup>. Puede leerse en el documento: “nos obligamos a realizar el batan de la noria y hasta acabar la dicha obra no se desmontare lo que montase porque se va prosiguiendo [...] y con ello continuar la dicha obra y avanzar en las dos casas del molino que tambien tenemos a nuestro cargo [...]”<sup>331</sup>, lo cual no deja de ser un interesante testimonio donde se narra el desarrollo de la obra. Paralelo al paseo fluvial, el azud se dispuso en dirección sureste, quebrando su trazado para servir de cajero al canal de alimentación del molino y cruzando todo el caudal, desviándose de sureste a suroeste. El encargo quedó fijado en 7.000 ducados, debiéndose dar por terminados los trabajos para mediados de marzo del año siguiente<sup>332</sup>. No obstante el pago debió retrasarse durante años, como informa un poder concedido en 1597 por Ochoa, al licenciado Rodrigo de la Reguera, para que éste cobrara del tesorero Marcos Fúcar una cantidad que aún se le debía de aquellos 7.000 ducados en que se remató la reparación<sup>333</sup>.

Con todo, la liquidación final de la cuenta no se llevó a cabo hasta diciembre de 1600. Primeramente, el día 3 el arquitecto concedió poder a Juan de Artallar, ejecutor de los

---

<sup>327</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12404-P, fols. 932 vto.-935.

<sup>328</sup> *Ídem.* fols. 936 vto.-941.

<sup>329</sup> *Ídem.* fol. 1152.

<sup>330</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1590. Oficio 9. Pedro Rodríguez de la Cruz. 15114-P, s/f.

<sup>331</sup> *Ibíd.*

<sup>332</sup> *Ibíd.*

<sup>333</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1597. Oficio 23. Diego Rodríguez. 12175-P, fols. 1348-1349 vto.

señores Fúcar, para cobrar los maravedíes fiados en la obra y, días después, en 15 del mismo mes, éste mismo liquidó la cantidad pendiente<sup>334</sup>.



Fachada meridional del Molino de Martos. A su derecha se aprecia el depósito de materiales fluviales que arrasó con el azud diseñado en 1590 por Juan de Ochoa.

Paralelamente a este trabajo, Ochoa contrató en 1589 la obra en albañilería de unos molinos industriales propiedad de don Bartolomé de Velasco, en la Parada de Alharo. La escritura de concierto se firmó el 12 de julio de 1589 en comunidad con el maestro albañil Andrés Hernández Guadalupe y resulta especialmente interesante puesto que se trata del primer documento notarial donde Ochoa es citado con el cargo de “maestro mayor de las obras de Cordova”<sup>335</sup>, tal como ya adelantamos en apartados anteriores. Según informa el texto, los molinos estaban “ya gechos y acavados hasta el suelo y olladero [...] y para que se acaben los toma a su cargo el dicho Juan de Ochoa y Andres Hernandez el qual se obligo de proseguir la obra en el estado en que esta [...]”<sup>336</sup>. Para ello, el arquitecto se obligó a levantar ocho paredes de dos dedos y medio de grueso y

---

<sup>334</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 21. Diego Clavijo. 12815-P, fols. 799-780.

<sup>335</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1589. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12404-P, fols. 1159-1160.

<sup>336</sup> *Ibíd.*

tres varas de altura, con su hilada de cantería y cubierta de bóveda de cañón a base de ladrillo. En los testers de los muros, y hasta alcanzar el arranque de la bóveda, se obligó a levantar los hastiales, mientras que en la portada principal de la casa del molino, el arquitecto labró una puerta y una ventana en cantería, facilitándole la parte contratante la piedra, andamios y resto de materiales como madera, cal, arena y agua<sup>337</sup>.

Paralelamente, fueron los años en que se estableció una relación muy directa entre Juan de Ochoa y el humanista Pablo de Céspedes. Aunque hasta este momento no puede hablarse de un contacto específico entre ellos, es de suponer que la amistad de ambos databa ya de antiguo. La polifacética personalidad artística de Céspedes no debió pasar inadvertida ante los ojos de Ochoa, más aún cuando les unía un gran objetivo y foco de trabajo donde ambos artistas fijaron sus principales intereses: la Catedral.

Una de las principales noticias documentales que relaciona a los dos personajes tiene su origen en la adquisición en 1590 de 68 botones de oro que el racionero recibió de don Alonso de Obregón, caballero Veinticuatro, por un importe de 1.008 reales que fueron fiados por Ochoa y el escultor Francisco de Vera<sup>338</sup>. La relevancia del hecho no radica tanto en la deuda contraída en sí, ni tampoco en el número de botones de oro que son la causa de la misma, aunque prueban la diversidad de los quehaceres de Céspedes. Lo interesante de la noticia son los fiadores: Juan de Ochoa y Francisco de Vera, hecho que demuestra por tanto los lazos de amistad y contactos de confianza que el arquitecto mantuvo con Céspedes y, como puede también deducirse, con Vera<sup>339</sup>. No obstante, el mismo día de la firma de la escritura de mancomunidad, el escultor renunció a su compromiso, quedando finalmente el arquitecto como único veedor del racionero ante la deuda contraída, consumándola tiempo después en cumplimiento con las principales condiciones del documento<sup>340</sup>.

Como ya se dijo, la actividad de Juan de Ochoa en estas últimas décadas de la centuria también estuvo al servicio de las principales obras diocesanas en la provincia. Así se deduce de la visita pastoral del mismo año de 1590 a la villa de Castro del Río, en cuyo texto aparece citado el arquitecto en relación a la fábrica de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. El documento hace especial referencia al estado ruinoso del

---

<sup>337</sup> *Ibíd.*

<sup>338</sup> VALVERDE MADRID, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto...”, pp. 89-93.

<sup>339</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1590. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14759-P, fols. 24 vto.-26.

<sup>340</sup> *Ídem.* Fols. 26-27.



tejado de una de las capillas de la nave colateral: “tenia necesidad la yglesia de desenvolver la nave colateral de Santa Catalina que cae al norte ques muy antiguo el texado y se llueve todo. El gobernador la bio por bista de ojos pasando a Vaena y envio con mandamiento a Juan de Ochoa para que la biese y la bio y dio su parescer que tiene el obrero [...]”<sup>341</sup>. Meses después, se recoge en la misma documentación un descargo de dos ducados al arquitecto que “vino con mandamiento del gobernador general deste obispado questa descubierta e se llueben las paredes y dio parecer para repararla [...]”<sup>342</sup>. Sin embargo, no se ha podido fijar con exactitud la intervención del maestro, pues la información es muy parca y no expresa claramente en qué parte trabajó, ni en qué consistió la obra. Deducimos que Ochoa hubo de limitarse a la formulación de las condiciones para llevar a cabo la reparación del tejado de una de las seis capillas que se suceden en la nave del Evangelio, que son: el Sagrario, san Antonio, la Vera Cruz, san Nicolás, Resucitado y Nuestra Señora de Fátima.

Año y medio después, en julio de 1591, Juan de Ochoa intervino en un proyecto de obra hasta cierto punto excepcional, por cuanto que no volvió a producirse nada semejante a lo largo de su vida. Nos estamos refiriendo a la tasación de los deterioros existentes en las casas y posesiones de la mesa obispal, del tiempo que fue obispo don Francisco Pacheco de Córdoba (1587-1590)<sup>343</sup>, y de su vacante, en virtud de una Real Provisión de 6 de junio de 1591 por la que el maestro, junto a Hernán Ruiz III, Martín Ruiz Ordóñez y Rodrigo de Salcedo, valoró todos los daños localizados en las distintas propiedades. Efectivamente, el nombramiento oficial de los cuatro tasadores se produjo el 15 de julio de 1591, con aprobación del corregidor municipal don Antonio Fernández de Córdoba, y de su hermano don Luis Fernández de Córdoba, deán de la catedral<sup>344</sup>. A la muerte del obispo Pacheco en octubre de 1590, don Luis fue nombrado su albaceas testamentario y, ante la necesidad de ciertos reparos e intervenciones, el deán hubo de nombrar a dos tasadores para acometer el proyecto de prevención; los otros dos maestros serían nombrados por el ya obispo don Fernando de la Vega. El deán se decantó por Ochoa y por Salcedo, quienes “dixeron que aceptan el dicho nombramiento y juraron ante dios santa Maria y la señal de la cruz que se obligan de haçer en dicha

---

<sup>341</sup> A.G.O.C. Visitas Generales: Castro del Río, año 1590. 6229/01, fol. 2 vto.

<sup>342</sup> *Ídem*. Fol. 12 vto.

<sup>343</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 530.

<sup>344</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1591. Oficio 7. Diego Martínez. 15326-P, s/f.

tasacion bien su trabaxo [...]”<sup>345</sup>, mientras que el nuevo prelado nombró a “Hernan Ruiz y a Martin Ruiz Ordoñez maestro de canteria ques su hermano [...]”<sup>346</sup>.

El documento preliminar reproduce la Real Provisión y posterior aprobación, e informa sobre la necesidad de reparar los daños, dado el alarmante estado en que se hallaba la mayor parte del patrimonio: “la dicha dignidad tenia casas principales en la dicha ciudad y fortaleças y heredamientos y don Francisco Pacheco de Cordova obispo que fue del dicho obispado avia dejado las dichas casas fortalezas y heredamientos de la dicha dignidad muy deterioradas y maltratadas que no se podia bibir en ellas sin rrepararse y arreglarse con mucha costa y gasto [...]”<sup>347</sup>.

Presentadas todas las clausulas del Real Decreto y justificados los trámites llevados a cabo para su ejecución, el documento nos introduce con sumo detalle en el inicio de la intervención, desde los primeros contactos de los maestros con las obras, hasta el fin de sus valoraciones sobre las mismas, y las cantidades presupuestadas, describiendo minuciosamente cada espacio tasado y el estado de conservación de sus principales elementos. A lo largo del plazo de seis días, no correlativos, los maestros fueron redactando los informes y las tasaciones, al tiempo que la dirección obispal se fue haciendo eco de estas intervenciones para conceder las licencias de obras. Cada arquitecto cobró 10 reales diarios, a excepción del quinto día en que, trasladados a la finca de la Alameda del Obispo, el precio aumentó en 5 reales más. Es decir el precio total de cada maestro, por las seis jornadas de trabajo, se fijó en 65 reales<sup>348</sup>.

El día 10 de julio tuvo lugar la primera sesión, y en ella presentaron informes de la inspección llevada a cabo en las casas principales frente a la fachada occidental de la Catedral, actual Palacio Episcopal, construidas sobre el antiguo alcázar califal. En el texto se describe minuciosamente cómo “entraron los dichos tasadores en un apartado pequeño que fue primero de la rreja de la carcel como se entra por la parte y anden de la yglesia y bieron un aposento ques del dicho apartado y los dichos tasadores dijeron que no tiene necesidad de rreparos [...]. Vieron otros aposentos que son del dicho apartado

---

<sup>345</sup> *Ibíd.*

<sup>346</sup> *Ibíd.*

<sup>347</sup> *Ibíd.*

<sup>348</sup> *Ibíd.*

y dixerón que un aposento dellos tiene necesidad de hacer un garfio nuevo rrepararlo de madera y teja y hacerle un gueco a la pared y echarle cintas [...]”<sup>349</sup>.

El informe de esta visita incluye una serie de recomendaciones respecto al estado de la cárcel “donde estan los (sacerdotes) presos”<sup>350</sup>, junto al patio de la actual biblioteca provincial; dos cámaras dispuestas sobre el portal de la misma, paredes circundantes, caballerizas, adarve que conectaba las casas del hospital de san Sebastián con el Alcázar Viejo, y los apartamentos con las cocinas, chimeneas y resto de dependencias de la primera planta. Al respecto, no debe olvidarse la distribución espacial del Palacio en estos momentos del siglo XVI, heredada en cierta medida de las intervenciones de época bajomedieval.

Aunque muchos de los espacios que se estudian fueron proyectados durante el gobierno del obispo don Leopoldo de Austria (1541-1557)<sup>351</sup>, todavía en esta fecha puede percibirse la impronta de aquellas obras cometidas en el siglo XV y que fueron, sin duda, el germen de la actual edificación.

Tres días después se llevó a cabo la segunda inspección, centrada en las mismas casas. En esta ocasión se analizó solamente el pajar contiguo a las caballerizas y el cuarto llamado de las Almendarías, “que va pendiente con las pieças de la calle hasta dar con la pared de la guerta [...]”<sup>352</sup>. El estado de estas dos dependencias no requería un detallado informe, pues se trata quizá de las estancias menos afectadas y por tanto, menos intervenidas en esta ocasión.

Más adelante, el 16 de julio, se retomó el trabajo y los maestros “prosiguieron la dicha tasacion [...]”<sup>353</sup>. Nuevamente volvieron a visitar el cuarto de las Almendarías y unas segundas caballerizas, con sus pesebres, que lindaban con el aposento. También visitaron la vivienda de don Antonio Navarro, secretario del obispo don Fernando de la Vega, y valoraron la necesidad de sustituir las puertas de la casa y abrir varios vanos a modo de ventanas, para favorecer la iluminación interior. El estado de sus maderas y pavimento también fue recogido en el informe.

---

<sup>349</sup> *Ibíd.*

<sup>350</sup> *Ibíd.*

<sup>351</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 444.

<sup>352</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1591. Oficio 7. Diego Martínez. 15326-P, s/f.

<sup>353</sup> *Ibíd.*

Al día siguiente, los maestros volvieron al edificio y estudiaron el estado del tejado de la capilla principal, señalando al respecto “questaba rreparado”<sup>354</sup>, con lo cual no necesitaba reparación. Inspeccionaron también el portal del apeadero y las pilas dispuestas en el hastial principal; varios corredores; las cuadras altas próximas a las dependencias donde los obispos pasaban las temporadas de invierno y, como dato específico, se documenta una torre que sale al campillo del rey, junto a la escalera paralela a la capilla principal. En este apartado, los maestros apuntaron la extrema necesidad de sustituir el enmaderamiento del llamado “portal de los lagartos”, ya intervenido durante los gobiernos de don Martín de Córdoba y don Antonio Mauricio de Pazos, dado su alarmante estado de deterioro.

Seguidamente visitaron las cuadras bajas, de las que anotaron que “ay necesidad de rreparar las juntas de cantería y rellenarlas de sillares [...]”<sup>355</sup>. También se nombran los aposentos “del camarero” y “de la escalerilla”, ambos afectados por el estado ruinoso de sus cubiertas. Por último la visita concluyó con el informe detallado de las huertas, sistemas de conducciones de agua y muros de separación entre las parcelas.

Terminados los trabajos de inspección en el conjunto de las casas principales, los cuatro maestros se desplazaron el día 23 del mismo mes al suroeste de la ciudad, a orillas del Guadalquivir, a la hacienda conocida con el nombre de la Alameda del Obispo, lugar de recreo donde solían pasar las temporadas de verano los prelados cordobeses. Se trata de una casa de campo cuyo solar fue adquirido por la mesa obispal en la Edad Media y que, en tiempos del obispo don Leopoldo de Austria, fue aumentada con un elevado número de hectáreas, reedificada y convertida en una confortable hacienda para recreo y práctica de la cacería de aves y mamíferos, a la que era muy aficionado don Leopoldo<sup>356</sup>. Posteriormente, durante los distintos prelados del seiscientos, el conjunto se fue ennobleciendo y poblando de numerosos árboles frutales, vegetaciones, arboledas y, especialmente, los jardines de influencia italiana que embellecen el espacio, destacando entre ellos el laberíntico entrecruzado que antecede la vivienda principal<sup>357</sup>.

---

<sup>354</sup> *Ibíd.*

<sup>355</sup> *Ibíd.*

<sup>356</sup> MOLINA ABELA, M.: “Datos históricos de la finca Alameda del Obispo”. En: *Boletín del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas*, 38 (1958), pp. 327-337.

<sup>357</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIERREZ, T.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873-77, p. 1.061.



Vista aérea del jardín laberíntico de la Alameda del Obispo. Córdoba. Siglo XVII.

Según el orden en que se describe la visita, los maestros “fueron a las casas y cavallerizas de la alameda del obispo questa a media legua de la ciudad y ques posesion de la mesa obispal y casa de ocio y casa de las yeguas [...] vieron y entraron en todas las dichas casas cercas y palomar y lo demas que alli estava para hazer la deteriorizacion de todo ello [...] y hallaron las deterioraciones siguientes”<sup>358</sup>. La mayoría de los deterioros se localizaron en zonas muy puntuales de las caballerizas, extendiendo el resto del estudio al gallinero, los pesebres, la capilla, patios, albercas, huerta de la Arruzafilla, dependencias del servicio y atarazanas<sup>359</sup>. El resultado de la inspección no resultó especialmente alarmante, relacionándose la mayoría de los desperfectos con problemas de falta de fijación en los muros a consecuencia del daño ocasionado por su situación a la intemperie.

Por último, el día 29 de aquel mes, los tasadores “fueron a la villa de Jornachuelos Benta de Asnabiada y Castillo del Toledillo y Casa de los Cabeços donde ay posesiones de la mesa obispal a ver y a tasar la deterioracion de todo ello [...]”<sup>360</sup>. Era, efectivamente, el último día de trabajo y los maestros salieron fuera de la ciudad a valorar y dar informe de las posesiones localizadas en otros puntos de la capital.

<sup>358</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1591. Oficio 7. Diego Martínez. 15326-P, s/f.

<sup>359</sup> *Ibíd.*

<sup>360</sup> *Ibíd.*

Viajaron en primer lugar a la Venta de la finca de Palma del Río, y hallaron una chimenea en estado de extrema ruina, los tejados de los distintos aposentos sin tejas en varias de sus hileras y otros desperfectos en las caballerizas, pajares, albercas y muros de las principales huertas. Continuaron la inspección en el Castillo del Toledillo, del cual informaron que “esta caydo y arruinado de muchos años [...]”<sup>361</sup> y tasaron su reedificación en más de 30.000 ducados. También entraron en la casa que la mesa obispal poseía en Hornachuelos “la qual esta muy arruinada porque lleva muchos años que no se habita en ella y esta jundida [...]”<sup>362</sup>, y tras ella, analizaron un mesón y unas caballerizas que se hallaban en semejante estado de conservación. Finalmente entraron a una posada, también en el mismo municipio y, tras estudiar a fondo sus elementos arquitectónicos y sistemas de cubiertas, la declararon “cayda y arruinada”<sup>363</sup>.

El estado en que se hallaban las propiedades obligó a acometer algunas reparaciones con carácter urgente; otras, en cambio, debieron esperar y adecuarse a las posibilidades de las arcas obiscales. Los informes que elaboraron los cuatro maestros recogieron esta problemática y, en los textos de sus visitas, hicieron especial hincapié en la necesidad de invertir una importante suma de dinero para paliar la situación. En definitiva, los bienes inmuebles del Obispado, con Juan de Ochoa y los otros tres maestros, vivieron a finales de la centuria uno de sus momentos álgidos desde el punto de vista patrimonial, ya que se debe a esta intervención, además de la reparación de los deterioros reseñados, el origen de la intensa labor de conservación que durante siglos ha venido ejerciendo la entidad sobre sus posesiones.

Con todo, los trabajos de tasación fueron terminados de pagar el 9 de enero de 1606, según informa una carta de pago y finiquito de un cuento doscientos veinticuatro mil novecientos veintiocho maravedíes, con los que Lázaro Ramírez, mayordomo del obispo don Pablo de Laguna, terminó de pagar los honorarios de los maestros<sup>364</sup>.

Meses después, fuera de la provincia, Juan de Ochoa colaboró en el proyecto de canalización de las aguas del río que nace en la Fuente de la Salud, en la villa de Priego de Córdoba, y finaliza en la Plaza de Andalucía, antigua Puerta del Agua, donde se encontraba el repartidor principal del municipio que surtía de agua a numerosas fuentes

---

<sup>361</sup> *Ibíd.*

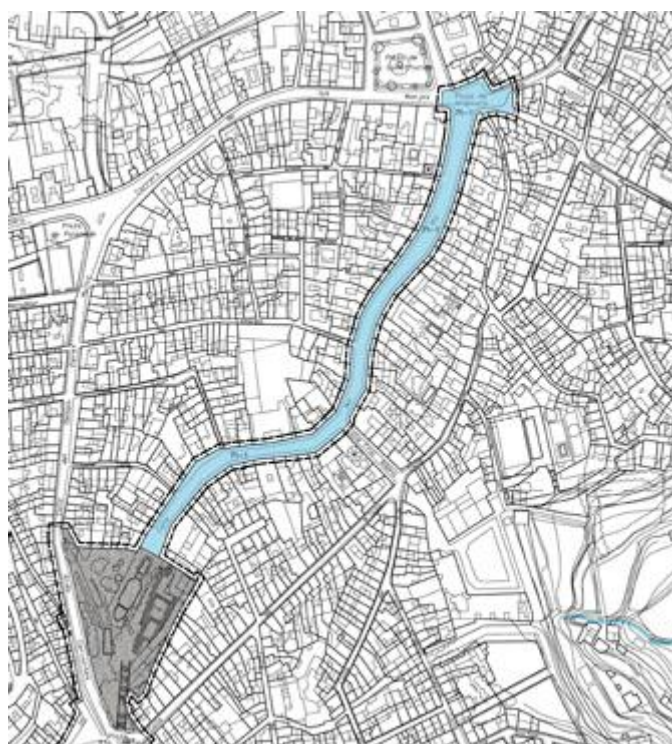
<sup>362</sup> *Ibíd.*

<sup>363</sup> *Ibíd.*

<sup>364</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 6. Melchor Maldonado. 15602-P, s/f.

particulares y a pequeños arroyos. Este estanque era comúnmente conocido con el nombre de Repartidor de la Padueca.

La noticia se detalla en las actas capitulares conservadas en el archivo municipal de la localidad, donde se informa de cómo el licenciado Gaspar Lázaro Fernández, alcalde mayor, encargó al arquitecto la formulación de las principales condiciones para la conducción del agua que brotaba del manantial sobre el que se erigió años antes la monumental fuente en cantería atribuida a Francisco del Castillo. El agua se almacenaba en un pilar y era conducida hasta la citada Puerta del Agua a través de un meandro que recorría toda la actual calle del Río, “una de las calles mas señaladas del Reyno [...]”<sup>365</sup>, cuyo trazado serpenteante no era más que una consecuencia del sistema de conducción ideado para dicha canalización.



Dibujo con la traza urbana de Priego de Córdoba. En color azul puede apreciarse la extensión de la calle del Río y su desembocadura en la Plaza de Andalucía. Sombreado aparece el paraje de la Fuente del Rey.

---

<sup>365</sup> Archivo Municipal de Priego de Córdoba (AMPC). Fondo Municipal-Actas Capitulares, leg. 3 (15/01/1592), fol. 283 vto.

Aunque esta red hidráulica fue muy eficaz, hubo de intervenir rápidamente en ella y renovar algunos de sus tramos, pues los pretils comenzaron a hundirse y el agua empezó a circular por ambos lados de la calle, convirtiéndose en un lugar de cieno e inmundicias con mal olor. En consecuencia, el alcalde de la localidad acudió a Juan de Ochoa para que estudiara el modo de resolver el incidente con la mayor brevedad posible. Avisado del problema, el día 15 de enero de 1592 Ochoa viajó a Priego y, tras comprobar el estado de los pretils, deterioros y el desnivel del río en algunos tramos, dio las pautas necesarias para renovar el sistema de conducción del río, de modo que el agua fluyera con limpieza y llegase en buen estado al arca de repartimiento. Por el trabajo de redacción de las condiciones, el maestro cobró 3 ducados<sup>366</sup>.

Como medida segura para garantizar la resistencia del acueducto, Ochoa aconsejó que las paredes de todos los pretils se labraran en piedra de toba y la solería en piedra negra extraída de la cantera de Campanillas, en Carcabuey. Las medidas del nuevo canal debían presentar una vara de ancho por cinco cuartas de largo, repitiéndose dichas dimensiones en los tramos afectados hasta completar el trazado del río completo<sup>367</sup>.

Aprobadas las condiciones, el trabajo de la extracción de la piedra, labra y dirección del encargo salió a subasta pública y finalmente se remató el día 6 de febrero del mismo año en Alonso González Bailén “cantero, veçino desta villa de Priego [...]”<sup>368</sup>. Este maestro, al que ya nos hemos referido en anteriores ocasiones, trabajó años antes con Juan de Ochoa en el proyecto de decoración de la fuente de las Ninfas de Écija. Se trata de un personaje relevante prieguense del último cuarto del siglo XVI y primero del XVII, del cual se desconocen sus orígenes en el arte de la cantería, aunque es muy probable que tuviera una formación eminentemente gremial, pues durante su infancia se documentan numerosos maestros canteros activos en la localidad al servicio de la abadía de Alcalá la Real -a la que Priego pertenecía a nivel de jurisdicción eclesiástica-.

Las obras debieron llevarse a cabo con absoluta normalidad, sin demoras ni incidentes, según las condiciones redactadas por Ochoa. Años después, rematada la intervención de Alonso González Bailén, el ayuntamiento de la localidad siguió velando por la

---

<sup>366</sup> *Íbidem*.

<sup>367</sup> *Íbidem*.

<sup>368</sup> *Ídem*, p. 285 r.



canalización del río y el estado favorable de su agua, por lo que se acordó que se adobaran los caños y estancos de la Fuente<sup>369</sup>.

Más adelante, durante el siglo XVIII, las actas capitulares municipales informan de otros aspectos que influyen en la evolución socio-histórica del conjunto de la Fuente del Río y su repercusión en la población prieguense, como las peticiones de agua para establecer fuentes en casas particulares o la necesidad de abastecer de ella a los molinos y huertos. El Ayuntamiento y sus mandatarios, en consecuencia, prestaron especial interés a la vigilancia del lugar, acordándose el nombramiento de un alcaide para la Fuente y otras medidas gubernativas.

El nombramiento en 1589 de Juan de Ochoa como maestro mayor de obras del Municipio cordobés, trajo consigo un importante proceso de revitalización urbana que se reflejó en el aumento de obras y la implicación del concejo municipal en la mayoría de ellas. Entre las obligaciones del cargo estaban, lógicamente, la supervisión y reparación de las propiedades municipales, caso de las plazas, murallas, edificios civiles, conducciones de agua, calles, pavimentos, etc. Precisamente en función de su cargo, el concejo encomendó en 1593 a Ochoa que “visitase los muros y torres de la ciudad por estar en necesidad de muchos rreparos [...]”<sup>370</sup>, llevándose a cabo dicha inspección el 18 de junio de aquel año. La visita fue auspiciada por don Pedro Zapata de Cárdenas, comendador de los barrios de la Orden de Santiago, y en ella el arquitecto fue realizando los informes y tasación de las reformas necesarias, al tiempo que el caballero fue tomando nota de las apreciaciones y concediendo las licencias oportunas. La documentación consultada describe perfectamente la visita; dónde comenzó, qué duración tuvo y qué cantidades se presupuestaron. El arquitecto comenzó el estudio en la Puerta de Gallegos y concluyó en las inmediaciones de la Puerta del Puente. El trabajo se centró en el análisis técnico y preventivo de las cinco torres albarranas del lienzo de muralla que se extiende entre la dicha Puerta de Gallegos, y la de Almodóvar, con sus adarves, muros de resistencia, matacanes y almenas, inspeccionando igualmente los principales elementos del urbanismo circundante, caso de la Huerta del Rey, la torre

---

<sup>369</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad* (2ª edic). Salamanca, 1980, p. 457.

<sup>370</sup> Archivo Municipal de Córdoba (A.M.C.). Arqueología, murallas de Córdoba, SF/C 00100-005, s/f.

de la Puerta de Sevilla y, ya más avanzados, los muros del Alcázar, para terminar en la Puerta del Puente<sup>371</sup>.

Días después se presentó en cabildo los informes elaborados por el arquitecto y, durante los meses siguientes, se llevaron a cabo las obras de mejora de los elementos estudiados. Al respecto, Juan de Ochoa únicamente se limitó a tasar los trabajos y a dar las indicaciones de las intervenciones, encomendándose el grueso del trabajo material a una serie de peones de cantería y albañilería contratados por el propio concejo. Los materiales corrieron a cargo de la entidad, pero fue Ochoa quien se encargó de su gestión y abastecimiento, así como del control de las distintas cuadrillas de trabajadores<sup>372</sup>.

Al año siguiente, el arquitecto viajó a la localidad de Baena para “ber la yglesia de Santiago y dar traça de lo que se avia de hazer en ella [...]”<sup>373</sup>, según encargo de don Damián de Valenzuela, visitador general del Obispado. Levantado a partir de 1236, este templo fue destruido durante el gobierno del obispo don Antonio Valdés y Herrera (1653-1657)<sup>374</sup>, pues su feligresía quedó prácticamente extinguida tras la peste de 1649, hasta tal punto que según se desprende de un padrón de 1654, el índice de mortalidad era tan elevado, que la iglesia solo contaba con 31 parroquianos. Por este motivo, y por su estado de avanzado deterioro, el prelado propuso su demolición y posterior refundación con la parroquia de san Pedro, junto al lienzo de muralla de la antigua fortaleza medieval, en el extremo oeste de la villa<sup>375</sup>. Salvo la cita documental, no conocemos más datos acerca de esta obra, ni siquiera cuál fue la causa de la intervención ni el tipo de solución que planteó el maestro. Únicamente se sabe que Ochoa cobró siete ducados por los tres días que trabajó en el estudio de las trazas nuevas<sup>376</sup>.

---

<sup>371</sup> *Ibíd.*

<sup>372</sup> *Ibíd.*

<sup>373</sup> A.G.O.C. Visitas Generales: Baena, año 1594. 6214/01, fol. 123 vto.

<sup>374</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 683.

<sup>375</sup> VALVERDE Y PERALES, Francisco: *Historia de la villa de Baena*. Córdoba, 1982. p. 314.

<sup>376</sup> *Ibíd.*

### a) Un cadalso para la causa inquisitorial de 1595

Uno de los aspectos más desconocidos de Juan de Ochoa es su contribución al campo de las denominadas *arquitecturas efímeras*, manifestaciones de uso temporal ideadas para ennoblecer celebraciones y fiestas de todo tipo: escenografías, decorados civiles, monumentos conmemorativos, altares, etc., contribuyendo de este modo a la decoración de los principales espacios públicos y a la canalización de las nuevas ideas sobre el medio urbano y la participación social. Sin embargo, pese a su carácter temporal, el origen de estas construcciones se remonta a la cultura antigua (los arcos de triunfo del Imperio romano por ejemplo), y fueron muy demandadas en las cortes europeas durante el Renacimiento y sobre todo en los siglos XVII y XVIII.

Como bien es sabido, una de las celebraciones públicas modernas a las que acudía el pueblo masivamente era el auto de fe, celebrado por los tribunales del Santo Oficio de la Inquisición para ajusticiar a los reos que distaban de la buena conducta moral y religiosidad popular de la época. Éstos eran verdaderas demostraciones del celo y poder de la Iglesia a la hora de conservar la pureza de la fe y mantener constantemente vivo en el pueblo el fervor hacia el Catolicismo. En el caso de España, su celebración en cada ciudad solía ser anual, dependiendo en cada caso del número de condenados y gravedad de sus acusaciones<sup>377</sup>.

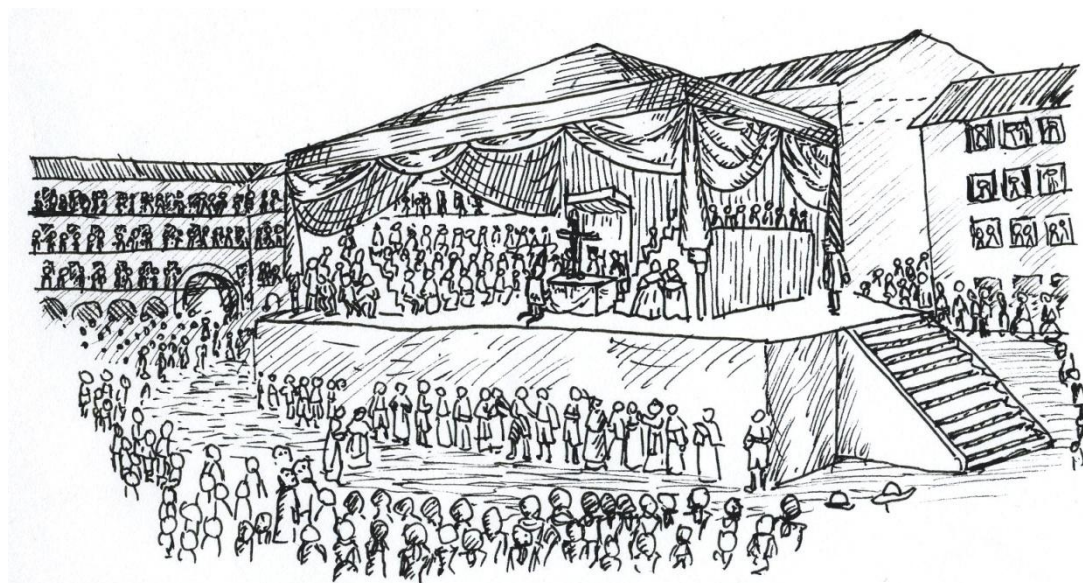
En Córdoba, los primeros autos de fe se llevaron a efecto en el convento de los Santos Mártires y después en algunos otros como el de San Basilio, la Trinidad, Jesús Crucificado y San Pablo; otros en la capilla de San Acacio, dentro de los Alcázares Reales, donde tenía su sede el Tribunal. Los autos públicos tenían lugar en el interior de la propia catedral y en el exterior de los Alcázares, en el entonces llamado Campillo del Rey, hoy Campo Santo de los Mártires, donde junto a la torre ochavada del homenaje, tenían permanentemente un corredor o pasadizo que conducía a los reos al cadalso o tablado, mientras que los de mayor entidad, por el número de penitenciados e importancia delictiva, solían celebrarse en la Plaza de la Corredera<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> GRACIA BOIX, R.: *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba, 1983, p. 148.

<sup>378</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Indicador cordobés: manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. Madrid, 1976. p. 117.

Estas exaltaciones de fe no eran otra cosa que un simple acto jurídico donde, en un suntuoso y rico escenario de naturaleza efímera, los jueces hacían pública ofensa de los errores cometidos por los reos, según la mentalidad y modo de proceder de la época. Para ello, se les leía en alta y viva voz sus delitos y penitencias delante de todo el público asistente, que solía ser muy numeroso. Todo ello, ennoblecido con las más aparatosas construcciones erigidas para la ocasión y protocolo cuyo ceremonial estaba perfectamente estudiado para impresionar a la muchedumbre. Era, en definitiva, un multitudinario espectáculo a cielo abierto al que acudían miembros de todos los estamentos sociales para contemplar satisfactorios la condena o penitencias impuestas a los que repudiaban por ser contrarios a sus ideales religiosos o haberse apartado de las normas de conducta social<sup>379</sup>.



Dibujo con representación del auto de fe acontecido en 1722 en la plaza de la Corredera, Córdoba. Autora del dibujo: Ana M<sup>a</sup> Chacón Sánchez-Molina. En la imagen puede advertirse el carácter multitudinario del acto y el boato con que se llevaba a cabo, destacando especialmente el cadalso desde donde se hacían públicas las penitencias de los ajusticiados.

<sup>379</sup> GRACIA BOIX, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 54 (1983), pp. 61-82.

Uno de los autos cordobeses mejor documentados tuvo lugar el día 21 de mayo de 1595 en la Plaza de la Corredera, del que se conserva toda la documentación enviada al Consejo de la Suprema y General Inquisición de Madrid para su información y pertinente aprobación. Entre otros datos, se encuentra la relación sucinta con los procesados para que, a la vista de ella, se autorizara la celebración del auto. La documentación se remitió el 21 de marzo de 1595, y en ella se recoge la cifra de 81 reos condenados a comparecer. Originariamente eran 86 pero, ante el fallecimiento de cinco de ellos, la cifra se redujo a 81. En la documentación remitida, los señores inquisidores de Córdoba solicitaban la celebración del auto en la Corredera el domingo 21 de mayo, coincidiendo con la festividad de la Santísima Trinidad, conscientes de que ello comportaría un mayor gasto al tener que realizar en ella un cadalso, o escenario, para lo cual adjuntaron un proyecto con el presupuesto detallado de la construcción, según un plano de la misma dibujado por sus autores: Juan de Ochoa y Francisco Coronado<sup>380</sup>.

Días después, el 4 de abril, los señores inquisidores dieron el visto bueno a la proposición y reivindicaron “que se haia justicia y procurando sea a la menos costa que fuere posible con la autoridad y decencia que rrequeria el acontecimiento [...]”<sup>381</sup>. Según las reglas protocolarias en estos casos, algunos días más tarde, se ponía en conocimiento del pueblo el acontecimiento, con pregones acompañados al son de trompetas, atabales y chirimías por las principales calles y plazas de cada barrio: San Pablo, San Andrés, Plaza de la Almagra, la Corredera, el Potro, San Pedro, Puerta Nueva, Plaza de la Magdalena, Realejo, San Lorenzo, San Agustín, La Fuenseca, San Salvador, las Tendillas, San Nicolás, Puerta de Gallegos, *Omnium Sanctorum*, San Juan, Puerta de Santa Catalina, Campo Santo de los Mártires y vuelta a los Reales Alcázares, llevando delante y detrás una masa de revoltosos y saltarines niños que gritaban y aplaudían al finalizar cada pregón<sup>382</sup>.

Al mismo tiempo también se pregonaba por toda la ciudad la construcción del cadalso, para que pudieran licitar a la baja los maestros carpinteros que así lo desearan, adjudicándose al mejor postor y de más garantía, aunque en estos casos no cabía

---

<sup>380</sup> Afortunadamente este dibujo se ha conservado intacto entre los fondos del Archivo Histórico Nacional. No obstante, la mayoría de los dibujos de Ochoa no corrieron esta misma suerte y han ido desapareciendo durante los últimos siglos debido a dos causas fundamentales: por un lado, la orden de Felipe II de hacia 1570 de reunir todos los dibujos arquitectónicos del territorio peninsular, para su exposición en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y por otro, el incendio del Alcázar de Granada de 1890 que arrasó con la rica colección de dibujos sobre arquitectura que conservaba.

<sup>381</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante A.H.N.). Inquisición, MPD 90. Fol. 2 r. y vto.

<sup>382</sup> GRACIA BOIX, R.: *Autos de fe y causas...* pp. 451-460.

posibilidad de engaños ni demoras, porque en tal caso serían acusados de cómplices de los reos e inmediatamente entrarían en prisión.

Según su habitual emplazamiento en el conjunto de la Corredera, el cadalso debió estar adosado a la fachada principal del edificio de la cárcel y vivienda del corregidor. La cabecera del catafalco estaría reservada para los señores inquisidores y el fiscal, probablemente bajo un suntuoso dosel de terciopelo carmesí decorado con flecos dorados, según la moda textil de la época. En las gradas inferiores se colocaba el cabildo de la catedral y los consultores que deliberaban ciertos aspectos y actuaciones, con un espacio libre de circulación y colocación de bufetes de los secretarios. En un nivel inferior había otras gradas reservadas para las órdenes religiosas masculinas y otros cargos eclesiásticos, según se informa en la escritura con las condiciones de trabajo firmadas por Ochoa<sup>383</sup>.

A ambos lados del Santo Oficio, en el espacio vacío central, se instaló un altar para colocación de los estandartes, la insignia con la Cruz Verde, cruces parroquiales y catedralicia, con crespones negros, y una serie de bancas negras distribuidas en el resto del espacio desde donde presenciarían el acto los invitados de honor, entre ellos el alguacil mayor de la Inquisición, miembros de la nobleza y distinguidas personalidades eclesiásticas y civiles. A sus lados discurrían dos pasadizos que conducían a los penitenciados desde sus escaños a sendas peanas elevadas en sus extremos y, finalmente, el cadalso propiamente dicho, también llamado en la documentación de la época “media naranja”<sup>384</sup>, con capacidad para más de doscientas cuarenta personas: los ochenta y un reos, más dos familiares por cada uno, que los custodiaban, todo ello organizado en diferentes planos de profundidad y altitud para no dificultar la visión de los asistentes.

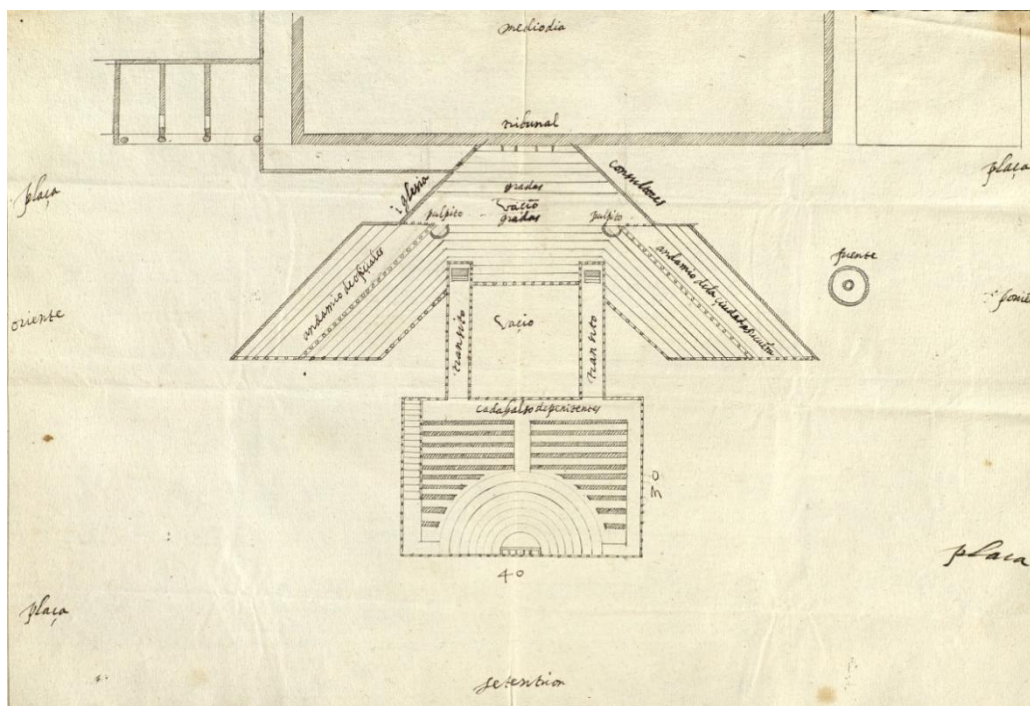
El documento notarial menciona 40 tercias de longitud, por 30 de ancho, equivalentes a 11´15 por 8´36 metros, lo que supone una superficie de 93´21 metros cuadrados. Por consiguiente, correspondía 0´39 metros cuadrados por persona, lo que quiere decir que muy estrechos e incómodos debieron sentirse los espectadores, máxime, teniendo en cuenta las largas horas que debieron durar la sentencias<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> GRACIA BOIX, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”... pp. 61-82.

<sup>384</sup> A.H.N.: Inquisición, MPD 90. Fol. 2 r. y vto.

<sup>385</sup> *Ibid.*



Planta del cadalso para el auto de fe. Juan de Ochoa y Francisco Coronado. 1595. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Sección: Inquisición. Legajo 1856. Expediente 45, fol. 2 r. y vto.

Como puede apreciarse en el dibujo, los dos pulpitos ocupaban un lugar preeminente, desde los cuales se alternaban los lectores que leían las justicias, iniciadas por los secretarios y continuadas por los padres dominicos y jerónimos. Finalmente todo este escenario estaba cercado con unas barandillas a media altura para evitar el ingreso a toda persona ajena o que no estuviera invitada, especialmente curiosos del estamento llano que se aglomeraban ansiosos de no perder detalle a su alrededor, mientras que los más privilegiados contemplaban el espectáculo desde los balcones y ventanas de los edificios circundantes de la Plaza.

Toda la estructura se construyó en madera, gran parte de ella reutilizada de construcciones anteriores: “tomese toda ella donde quiera que se hallare y no se ha de comprar [...]”<sup>386</sup>. Finalmente la última condición del contrato hacía mención a la cantidad presupuestada: doscientos ducados de toda costa, incluyendo la mano de obra y herramientas. El resto de condiciones del documento responde al modelo convencional

<sup>386</sup> *Ibíd.*

de contratos de la época, sin incluir modificaciones a las tradicionales cláusulas notariales.

Tras las correspondientes misas regladas y procesiones hasta el cadalso con los reos investidos, tuvo lugar en la tarde de aquel 21 de mayo de 1595, la celebración del auto de fe que juzgó a dos blasfemos, cinco hechiceras, dos bígamos, cuatro fornicadores, un luterano y setenta y dos judeizantes. Concluido el auto, las comitivas regresaron nuevamente en procesión hasta los Alcázares, donde quedó disuelta, y los penitenciados que sobrevivieron a las justicias de los fiscales fueron nuevamente reconducidos a sus calabozos, hasta cumplir las condenas impuestas<sup>387</sup>.

A pesar de los datos manejados en nuestra investigación, todavía hoy desconocemos en qué maestro, o maestros, recayó finalmente el encargo material del cadalso. No obstante, el diseño y planta de dicha obra nos muestra la habilidad e intuición de Juan de Ochoa a la hora de diseñar este tipo de arquitecturas efímeras que tanto triunfó en materias inquisitoriales y gozó de una especial aceptación en la Europa del barroco; un ejemplo de especial interés que, por otro lado, vuelve a incidir en las relaciones entre maestros de un mismo gremio y sus colaboraciones conjuntas, si bien Francisco Coronado nunca obtuvo el mismo reconocimiento artístico que Ochoa.

## **2. Últimas nupcias: María de Clavijo**

Hasta 1593, fecha en que la figura de Juan de Ochoa adquiere nuevamente entidad familiar, su vida debió desarrollarse por entero en el discreto ambiente de su trabajo y relaciones profesionales. Los años que median entre 1589 y 1593 debieron ser para él una etapa de resurgimiento personal, de formación tanto humana como profesional, al servicio de las obras del concejo municipal y junto a los maestros locales de la Córdoba de finales del XVI que constituyeron, inevitablemente, su círculo de amigos. Pero en 1593 hay un giro esencial en su vida: su profesión había alcanzado el mayor grado de

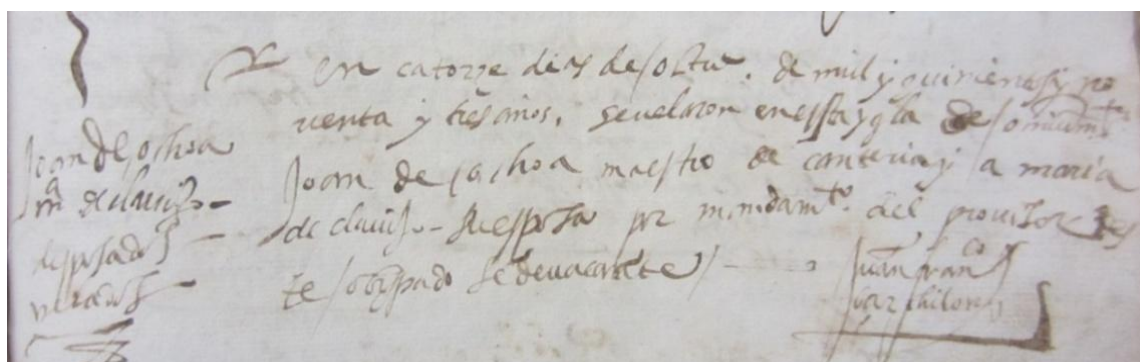
---

<sup>387</sup> GRACIA BOIX, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”... pp. 61-82.



proyección y sus relaciones sociales en el entorno de la Córdoba del momento, eran cada vez más fructíferas. Ochoa iniciará su nueva andadura con dos acontecimientos personales muy significativos: un tercer y definitivo matrimonio y el nacimiento y defunción de una nueva hija.

Recuperado de la pérdida de su segunda esposa, Juan de Ochoa volvió a contraer nuevamente matrimonio. La elegida fue, esta vez, una joven de veinte años llamada María de Clavijo Daza, hija de un mercader de telas -ya difunto-, llamado Rodrigo Alonso de Clavijo, y de Elvira Daza, que fue quien otorgó al artista la carta dotal de su hija el 11 de enero de 1595<sup>388</sup>. En este documento Juan de Ochoa aparece ya como “maestro mayor de las obras desta ciudad de Cordova” y se dice vecino de *Omnium Sanctorum*. La dote en cuestión -muebles, ropas y joyas especialmente- ascendía a 80.914 maravedíes, de los cuales 38.050 les fueron entregados en metálico. Por su parte, el arquitecto declaró haber entregado a su esposa en cantidad de arras, 32.864 maravedíes<sup>389</sup>.



Partida matrimonial de Juan de Ochoa y María de Clavijo. Archivo Parroquia de San Juan y todos los santos, Córdoba. Libro I de matrimonios: 1584-1636, fol. 228 r.

Los esponsales de Ochoa -a la sazón de 39 años- y María de Clavijo se celebraron en la parroquia de *Omnium Sanctorum*, pues tanto la familia de la novia como el propio arquitecto, vivían en la misma collación. El enlace tuvo lugar el día 14 de octubre de

<sup>388</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1595. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12417-P, fols. 60-62.

<sup>389</sup> *Ibíd.*

1593 y, curiosamente, entre los testigos de la ceremonia no firmó ningún miembro de la familia del maestro<sup>390</sup>.

Ochoa y su nueva esposa se instalaron en la casa del arquitecto, en la plazuela frente a las viviendas principales de don Luis de Galicia, en la citada collación. Allí habitó la pareja hasta la muerte en 1606 del arquitecto. Solo un año después de contraer matrimonio, Clavijo dio a luz a una hija a la que pusieron por nombre Elvira, siendo bautizada el 8 de marzo de 1594 en la misma parroquia y apadrinada por don Luis Gómez de Figueroa<sup>391</sup>. Sin embargo la pequeña falleció muy pronto, seguramente víctima de algún brote de epidemia o enfermedad severa.

La personalidad de la nueva esposa de Juan de Ochoa apenas si se deja sentir a lo largo de estos años; ella permanece siempre a la sombra, ayudando, animando a su esposo, pero sin ser nunca protagonista. De hecho se muestra como la excelente compañera, afectuosa y comprensiva que, a la muerte del artista, supo ejecutar las deudas de su difunto marido y cuidar de su anciana suegra hasta el fin de sus días, según petición directa del arquitecto.

Las relaciones entre Juan y María fueron armónicas, cordiales, y estuvieron sazonadas con la permanente presencia de la madre del maestro. Ambos cónyuges revelan una evidente elegancia espiritual, una profunda religiosidad: los dos apoyaron la decisión del joven Luis cuando decidió ingresar en 1600 en el convento de la Santísima Trinidad de la ciudad, solicitando ambos ser enterrados en la cripta de dicha iglesia conventual, como veremos más adelante.

Fueron años de gran actividad para Ochoa, pues además de los encargos en la propia capital, el arquitecto fue solicitado también fuera de ella, en pueblos de la provincia como Montemayor o Santaella. Lógicamente este tipo de trabajo exigió de él con cierta frecuencia el desplazamiento hacia el lugar de trabajo, e incluso la obligada residencia temporal por cuestiones de dirección. Posiblemente Clavijo no acompañara al arquitecto en este tipo de viajes profesionales, pues no parece que las estancias de Ochoa fuera de Córdoba fuesen en exceso largas.

---

<sup>390</sup> Archivo Parroquia San Juan y todos los santos de Córdoba (en adelante A.P.S.J.T.D.C.). Libro de matrimonios. 1584-1636. L. I. Fol. 228.

<sup>391</sup> A.P.S.J.T.S.C. Libro de bautismos. 1579-1606. L. II. Fol. 137 vto.

Probablemente la juventud de María hizo que el arquitecto superara la profunda crisis emocional arrastrada desde el fallecimiento de su primera esposa. Además, el trabajo constante y entrega diaria a sus labores debieron constituir otro importante factor para superar aquel terrible azote emocional. Por tanto, estos años de feliz vida matrimonial trascurrieron en apacible y tranquila armonía, alternando los trabajos eventuales con el gran proyecto de terminación del crucero y coro catedralicios, cuya inauguración el 7 de septiembre de 1607 significó, en palabras del profesor A. Villar, “la conclusión de una época: la Edad del Humanismo, y el comienzo de otra: el Imperio del Barroco [...]”<sup>392</sup>.

## **CAPÍTULO VII: LA DÉCADA FINAL. 1596-1606**

### **1. Las obras de fin de siglo**

La fase final de la carrera profesional de Juan de Ochoa viene a coincidir con los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, sobreviniéndole la muerte el día 3 de octubre de 1606. No sabemos si arrastraba una larga enfermedad o si falleció de manera súbita; lo cierto es que días antes debió sentirse enfermo y, advirtiéndolo su final, compareció ante el notario Francisco Martínez de Molina para dictar su testamento, documento que, quizá por problemas físicos y hallándose impedido, no pudo firmar<sup>393</sup>. De este tema hablaremos con mayor detenimiento en epígrafes posteriores.

En cualquier caso esta última etapa significó un momento de gran auge profesional, en la que Ochoa consumó su estilo y creó obras de notable interés, la mayoría relacionadas con la Catedral. A este período corresponde, precisamente, el cerramiento de la capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista de la Catedral, obra de 1596 patrocinada

---

<sup>392</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: *La arquitectura del quinientos...* p. 213.

<sup>393</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fols. 908-912 vto.

por el canónigo don Cristóbal de Mesa y Cortés, ubicada en el muro oriental de la ampliación de Almanzor de la antigua mezquita.

Los orígenes de esta capilla se remontan a 1265. El 9 de septiembre de ese año el caballero don Gonzalvo Rodríguez, hermano del comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén don Ferrant Rodríguez, entregó al deán y cabildo su parte de dos ruedas de aceña en la parada de La Alhadra, a cambio de la fundación de la capilla bajo la advocación de San Marcos, destinando también 200 maravedíes para doce memorias y dotación de un capellán nombrado por el propio cabildo<sup>394</sup>.

Siglos después, en 1574, se produjo una segunda fundación por el canónigo don Martín Fernández de Salazar, a quien el cabildo “determino se de el sitio del altar de San Marcos que sea el compas los dos arcos de tres que son arrimados a la capilla de San Juan los dos arcos de tres que son arrimados a la capilla de San Juan [...]”<sup>395</sup>. Pero por razones que desconocemos, dos décadas más tarde, parte de este solar aparece en posesión del canónigo don Cristóbal de Mesa y Cortés, quien pide en abril de 1596 al cabildo se le amplíe el solar de su capilla. Esta petición fue concedida y, con fecha de 26 de abril del mismo año, ya aparece citada por primera vez con la advocación de Santa Ana, ocupando los dos intercolumnios en profundidad que aún muestra en nuestros días<sup>396</sup>.

La obra de cerramiento del espacio se contrató el 25 de marzo de 1596 con Juan de Ochoa, por el precio de 600 ducados y ocho meses de plazo para concluir los trabajos de su retablo, cubierta y portada exterior<sup>397</sup>. Dicha capilla había de tener “cinco varas y tres cuartas (de profundidad) y de ancho que tenga todo el ancho de la nave el gueco de columnas conforme a la dicha traça [...]”<sup>398</sup>. El documento de contratación expresa cómo la cubierta debía ser oval, en ladrillo y revestida con yeso a imitación del mármol, lo que permitió decorar su plementería con motivos geométricos de gran nobleza, llegando a alcanzar las pechinas y el arranque del movimiento de la bóveda. El grueso de la cubierta queda decorado con guirnaldas, querubines y motivos vegetales que se agrupan y distribuyen en compartimentos, tondos enmarcados por cortinajes y una

---

<sup>394</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*... p. 418.

<sup>395</sup> A.C.C. Actas capitulares, T. 22, fol. 113 r.

<sup>396</sup> NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*... p. 419.

<sup>397</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. XI (1903), pp. 62-70.

<sup>398</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1596. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12419-P, fols. 532-535.

elegante cruz central con travesaños en forma de hojas de acanto. Finalmente, un gallón con decoración floral en el centro de la clave, sirve de elemento sustentante a la lámpara votiva que pende de una argolla metálica. En un nivel inferior, las pechinas recrean cuadrados decorados con volutas en los laterales y, en el vértice principal, querubines con graciosos rasgos infantiles enmarcados por óvalos.



Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Bóveda baída recubierta de yeserías. Juan de Ochoa, 1596.

El documento notarial también describe cómo debía ser la portada. En orden dórico, ésta quedaría organizada por parejas de pilastras lisas, con basas y pedestales que aumentarían sus alturas. El espacio resultante entre este par de pilastras sería destinado a cancel de medio punto para acceso al interior de la capilla. Estas cuatro pilastras aparecen coronadas por un entablamento compuesto por arquitrabe, friso y frontón. En el primero aparece la inscripción: “D. ANNAE ET S. IOANNI BAPTISTAE D. D.”. Éste sirve de base, a su vez, al friso retranqueado, decorado con triglifos y metopas que se extienden incluso al intradós del frontón. Este último elemento aparece partido en su registro inferior y alberga un pentágono central con la representación del escudo de

armas de don Cristóbal de Mesa, sostenido por dos ángeles desnudos en sustitución de los tenantes utilizados comúnmente en la heráldica civil.



Portada de la Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa. 1596.



Escudo de armas de don Cristóbal de Mesa y Cortés (det.) Portada de la Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1596.



Por último, el arquitecto también se obligó a “hazer un arco de cantería con dos pilastras que encapitelen en el movimiento del arco el cual a de ser artesonado y en perfezion para encaxar alli el cuadro que se a de poner [...]”<sup>399</sup>, es decir el retablo de mampostería que enmarca la pintura principal con el tema de Santa Ana, la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Andrés, óleo atribuido por los profesores Diego Angulo y M<sup>a</sup> Ángeles Raya al círculo de Pablo de Céspedes<sup>400</sup>. Se trata de una estructura compuesta por banco, dos pilastras estriadas con capitel dórico sobre el que campea una destacada cornisa, y un arco central de medio punto con el intradós decorado con una galería de bolas y motivos lanceteados.

Desde el punto de vista iconográfico, señala la profesora Raya la importancia del cuadro, pues llama poderosamente la atención en él un anacronismo iconográfico de gran relevancia, al aparecer representados San Juan ya barbado y Cristo Señor aún niño, en contra de lo que refiere el texto bíblico<sup>401</sup>. Aún así, en su conjunto, el resultado obtenido es de gran originalidad y perfección artística, integrándose los distintos elementos con la típica singularidad que caracteriza el estilo de Ochoa.



Retablo de mampostería con el lienzo de Santa Ana, la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Andrés. Capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1596.

Como solía ser habitual en este tipo de conciertos, el arquitecto se obligó a poner todos los materiales a su costa, salvo la madera destinada al montaje y preparación de los andamios, que corrió por cuenta de la fábrica catedralicia. Por último, hubo de enlosar todo el pavimento con placas de ladrillo visto y azulejos seleccionados por don Cristóbal de Mesa. De este modo concluyeron los trabajos de cubrición y decoración

<sup>399</sup> *Ibíd.*

<sup>400</sup> RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Á.: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, pp. 45-46.

<sup>401</sup> *Ibíd.*

final de la capilla, llevándose a cabo dentro del plazo estipulado y en cumplimiento con las principales condiciones firmadas. Una vez adecentado el espacio y preparado para su inauguración, durante las últimas semanas del año, se procedió a la consagración de la capilla, convirtiéndose a partir de ese momento en uno de los mejores exponentes de la italianizada corriente cordobesa de finales del quinientos.

Meses después, el 11 de mayo, el arquitecto firmó una nueva escritura de concierto para ejecutar otra interesante obra, lamentablemente desaparecida en nuestros días. Se trata de una serie de reparaciones en unas casas que doña Leonor Ponce, viuda del Caballero don Jorge Ponce de León, edificaba en la calle Jesús María, junto al convento de la misma advocación, de religiosas mínimas de San Francisco de Paula. Esta intervención del arquitecto consistió básicamente en la sustitución de la torre sobre la portada por un reducido frontispicio de nueva fábrica, cuyo diseño quedó dibujado en un pliego adjunto a la escritura notarial, también hoy desaparecido<sup>402</sup>.

El proyecto original debe adelantarse, sin embargo, varios años antes. Aún en vida de don Jorge Ponce de León, el arquitecto se comprometió a labrar la portada de dichas casas, con torre cubierta que partía del ángulo superior derecho. A la muerte del caballero, la portada estaba terminada de labrar, pero aún quedaban por finalizar los trabajos en la torre. Fue entonces cuando la viuda decidió cambiar el planteamiento de la obra y ordenó la sustitución de dicha torre por el frontispicio “sobre la bentana y portada que de presente esta hecha [...]”<sup>403</sup>.

El nuevo remate debía ser igualmente de cantería, como el resto de la fachada, debiendo extraer el mármol de la cantera del Lanchar. Era obligación del arquitecto labrar en el interior del tímpano el escudo con las armas de los Ponce de León, con unas medidas de “dos baras y ocho tercias de alto”<sup>404</sup>. Éste muestra únicamente un cuartel con el característico león rampante coronado sobre fondo de plata<sup>405</sup>.

La obra se concertó en 1.000 ducados y cuatro meses para su ejecución, comenzando los trabajos de preparación y montaje de los andamios el mismo día de la firma del documento, 11 de mayo de 1596, haciéndose efectivo el dinero en una sola paga, el día de la entrega de la obra. Finalmente asistieron al concierto como testigos Antonio Belez

---

<sup>402</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1596. Oficio 28. Juan de Eslava. 10943-P, s/f.

<sup>403</sup> *Ibíd.*

<sup>404</sup> *Ibíd.*

<sup>405</sup> RUANO, P.: *Casa de Cabrera en Córdoba*. Córdoba, 1994. p. 65.



de Guevara y Bartolomé Muñoz, “esclabos de la dicha doña Leonor Ponce”<sup>406</sup> y Alonso Gómez, de profesión carpintero.

En julio del año siguiente el cabildo municipal encargó a Juan de Ochoa un informe de conservación de la muralla y calzada tras el cerco del Molino de la Albolafia, junto a la rivera del Guadalquivir. El arquitecto recogió los principales deterioros y planteó una serie de medidas que el equipo de la reparación tendría que acometer, entre ellas la fijación, consolidación y revestimiento externo de todo el espacio libre entre el pretil y la muralla, recuperación y cimentación del pavimento y empedrado del suelo.

De igual modo, se debía allanar el camino que conectaba la torre ochavada del primer patio de la Inquisición, en el Alcázar, con la Torre de las Arcas, “quitando toda la yerba y llenando todos los hoyos y abajando todos los altos de manera que quede muy llano y sin tropeçon ninguno [...]”<sup>407</sup>. Asimismo Ochoa aconsejó abrir zanjas en los manantiales y nacimientos de agua, para mejorar su conducción y evitar desbordamientos y fugas que contribuirían al deterioro de los pavimentos.

Finalmente era condición aplicar una capa de tierra apisonada a lo largo y ancho de todo el camino, de modo que “quede con muncha firmeça y muy llano sin tropeçon ninguno [...]”<sup>408</sup>, favoreciendo así la circulación y el tránsito de los vecinos. Este trabajo de redacción de las condiciones fue recompensado con ocho reales que Ochoa recibió tras la firma del documento.

Meses después el arquitecto intervino, en colaboración con Martín Ruiz, en una serie de obras en el desaparecido convento de dominicas de Nuestra Señora de la Consolación, en la localidad de La Rambla, trabajo por el que cobraron 9.442 maravedíes en junio de 1598<sup>409</sup>. De este convento solo se conserva en la actualidad la torre, construida a partir de 1757 con diseño barroco del arquitecto Francisco Ambrosio de León, maestro mayor de obras municipal<sup>410</sup>, de la cual destaca su monumental cuerpo de campanas, construido en albañilería y organizado en dos plantas, con elegantes estípites y un último cuerpo poligonal con cerramiento cónico rematado en bola horadada para fijación de la veleta.

---

<sup>406</sup> *Ibíd.*

<sup>407</sup> A.M.C. Arqueología, murallas de Córdoba, SF/C 00100-007, s/f.

<sup>408</sup> *Ibíd.*

<sup>409</sup> A.H.P.C. Clero, Libro 1064, CNSC, Cuentas 1588-1604, s/f.

<sup>410</sup> Archivo Municipal de La Rambla (A.M.L.R). Actas Capitulares, 1-I-1762.

La intervención de Juan de Ochoa y Martín Ruiz consistió en el diseño y trazas de la iglesia conventual y en el reparo del sistema de canalización de un arroyo subterráneo perpendicular al eje norte-sur del cenobio, cuyo caudal surtía de agua a la comunidad. Más adelante Ochoa es citado en los registros de cuentas conventual como “el maestro que dio las traças de la yglesia deste convento [...]”<sup>411</sup>, con independencia de Ruiz, y, a propósito de uno de sus viajes de inspección a la fábrica en julio de 1601, recibió tres ducados más carta de pago<sup>412</sup>.



Vista aérea del desaparecido convento de Nuestra Señora de la Consolación, La Rambla, Córdoba. Fotografía de hacia 1900. Fuente: ESPEJO RUZ, José y CASTRO DEL RÍO, Concepción (coord.): *La Rambla en la memoria*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2015, p. 81.

Lamentablemente este convento sufrió los avatares de la exclaustración de Mendizábal y, a partir de 1837, quedó casi abandonado y expoliado. Al año siguiente, el Ayuntamiento de la localidad solicitó la cesión del conjunto para establecer una escuela masculina. La Hacienda accedió a la petición pero volvió a adjudicárselo en 1840 y, en enero del año siguiente, se pidió la restitución con arreglo al Decreto de la Regencia Provisional. Dos años después el Ayuntamiento compró el espacio al Obispado y la

---

<sup>411</sup> *Ídem.*, s/f.

<sup>412</sup> En opinión de F. M. Carmona, este convento se convirtió a finales del siglo XVI en una poderosa empresa financiera cuyos censos y cargos permitieron la desahogada construcción de la iglesia, su decoración y, más adelante, a partir de 1750, de la torre campanario, único vestigio del conjunto que logró sobrevivir a la gran transformación del espacio en 1945. En: CARMONA CARMONA, Francisco Manuel: “Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicas”, en: *De Arte*, 17 (2018), pp. 25-42.

Corporación Municipal acordó entonces convertirlo en cuartel para la remonta en 1866, dándole desde entonces distintos usos y finalidades<sup>413</sup>. En la actualidad parte del conjunto es utilizado como Casa-Cuartel de la Guardia Civil, destinándose el resto a ambulatorio municipal y naves artesanales para fabricación de cerámica.

No obstante, aunque el convento desapareció, disponemos de una detallada descripción de la iglesia que nos ayuda a imaginar la magnitud de su fábrica. El texto original pertenece a una crónica redactada por una religiosa de la comunidad en 1826, editada en 1985 con algunas anotaciones de José Montañez, y en ella se informa:

“La iglesia de nuestro convento es de una sola y ancha nave. En su lado de Levante está el presbiterio al que se sube por algunas gradas, y está cerrado con barandal de hierro. Su antiguo retablo de principios del siglo XVII fue restaurado en 1718 y contiene pinturas de mérito, representando varios pasajes del Nuevo Testamento, y en la parte superior la sublime escena del Calvario. En el centro está colocado el camarín de la titular nuestra madre María Santísima de la Consolación, que es una bellísima imagen de vestir de buena altura, con su precioso Niño, ambos con corona de plata sobredorada [...]. Por ambos lados del altar se pasa a la sacristía en cuya cajonera de caoba se guardan muy ricos y lujosos ornamentos. En el lado del Evangelio está colocado nuestro comulgatorio, que es muy lindo, y sobre él está colocado un lienzo de mérito, con marco labrado y rameado que representa a San Cayetano. Nuestra iglesia tiene coro alto y bajo; éste ocupa las dos terceras partes de la superficie del otro, a fin de dar más largo a la iglesia y en él se halla la sillería que es nueva y muy buena, con su facistol bien provisto de libros corales. Tanto el presbiterio como la iglesia tienen rica colgadura de damasco rojo de seda. Bajando del presbiterio se encuentran siete altares: cuatro de ellos son nuevos con dorado brillante contruidos en 1792 y 93; los otros tres más pequeños.

Sigue luego el púlpito de madera tallada y dorada, y después otro de los retablos nuevos, en cuyo nicho recubierto su arco con espejos, está la imagen de María Santísima del Mayor Dolor. A continuación está la puerta de entrada al templo, con su cancel muy bueno, y sigue otro altar debajo del coro alto, con un pequeño retablo pintado en azul y oro, en cuyo nicho está la imagen de talla del Angélico Doctor Santo Tomás de Aquino.

Pasando al lado del Evangelio el primer altar bajando del mayor es el de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís; el segundo es el de María Santísima de la Caridad. Más abajo, frente a la puerta de la calle, está el altar de Nuestra Señora del Rosario, y más abajo, junto al coro, hay otro pequeño altar con la imagen de vestir de San Pedro de Verona, mártir de nuestra Orden.

---

<sup>413</sup> MONTAÑEZ LAMA, José: *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1985, p. 140.

Finalmente, en el presbiterio se tabicó la entrada a la sacristía y camarín, y en el nicho de la embocadura se colocó una imagen de la Virgen, que ni por su tamaño, ni por su mérito, ni por su pobreza, ni por otras causas que omitimos, creemos sea la verdadera, hermosa y rica titular que tenían las religiosas”<sup>414</sup>.

Sin duda, palabras de gran valor que testimonian la grandeza del templo, su distribución espacial, ornamentación plástica y situación previa a la dispersión de sus bienes y propiedades; un capítulo destacado en la historia de la villa de La Rambla que llevó consigo la desaparición de esta interesante, y a la vez desconocida, obra religiosa de Juan de Ochoa mancomunada con Martín Ruiz.

Aunque las cosas marchaban inmejorablemente en el terreno profesional, la familia Ochoa Clavijo hubo de hacer frente a la pérdida de la pequeña Elvira, de apenas 4 años. El inicio de la nueva centuria estuvo protagonizado por nuevos brotes epidémicos, destacando entre todos el originado en 1649 en la vecina Sevilla y con amargas consecuencias demográficas tanto en Córdoba capital, como en sus principales alrededores. Si bien desconocemos la causa del fallecimiento de Elvira, es muy probable que ésta muriese a causa de algún brote a finales del siglo y la falta de medios y recursos para hacer frente a su extinción.

## **2. Juan de Ochoa, maestro examinador de arquitectura**

Quizá una de las parcelas más interesantes de la actividad artística de Juan de Ochoa sea su ejercicio como alcalde examinador del gremio de alarifes, cargo que desempeñó durante un cierto periodo de tiempo a partir de 1596.

El cargo de maestro, o alcalde, examinador es tanto como el de presidente del tribunal que examina a quienes optan al título oficial de cantero, cargo que durante mucho tiempo había desempeñado en la ciudad Pedro López, de quien ya hablamos en anteriores epígrafes. Precisamente, toda la cuestión legal referente al gremio se había actualizado con la promulgación de las Ordenanzas municipales de 1503, dictadas por el

---

<sup>414</sup> *Ídem*. pp. 141-142.

propio López en base a unos textos medievales que, con el tiempo, habían caído en desuso y carecían de puesta en práctica. En el apartado profesional, los maestros de cantería se muestran como personajes con autoridad moral y experiencia que trabajan al servicio del Concejo, velando por la buena conservación del patrimonio colectivo de la ciudad y de sus habitantes; pero también como peritos, es decir como expertos al servicio o por mandamiento de los jueces en todos aquellos litigios producidos entre vecinos por construcciones o edificaciones que requerían el asesoramiento de una autoridad competente en la materia.

Nombrados por el Cabildo de la ciudad, los canteros quedaban capacitados para la inspección, la realización de proyectos (redacción de condiciones laborales) de las obras y edificios públicos, o para cuantos menesteres sobre estas cuestiones les fuesen encargados; para asesorar, ejecutar o librar los mandamientos de los jueces en los pleitos surgidos por razones de obras, edificaciones e intervenciones directas.

Creemos acertadas las apreciaciones de la profesora María de los Ángeles Toajas al precisar las funciones de los canteros y albañiles, afirmando: “Conviene, sin embargo, hacer algunas pautas al respecto, por la confusa interpretación y el erróneo uso común que este término ha venido a tener en la historiografía actual, donde suele aplicarse indiscriminadamente a cualquier artífice de las artes de la construcción cuando se trata de obra que podríamos definir como específicamente hispánicas, lo que vale decir de la tradición andalusí: es decir, se usa para enfatizar un carácter no occidental y frecuentemente es término cargado de connotaciones valorativas en sentido algo arcaizante, medievalizante o no moderno [...]”<sup>415</sup>.

Es precisamente sobre el concepto originario del cantero como geómetra, definido por el propio López como “maestro en las artes de la construcción”<sup>416</sup>, donde debió sumar después el citado matiz de carácter gremial, hablándose así de alcalde alarife para aludir al maestro que goza de la máxima autoridad en el gremio que enjuicia y opina sobre el ingreso de aspirantes.

Este contenido de carácter corporativo es indudablemente consecuencia del desarrollo de las organizaciones profesionales durante la Baja Edad Media, y cabría interpretarlo

---

<sup>415</sup> TOAJAS ROGER, M<sup>a</sup>. A.: “Alarifes, alcaldes y maestro”, en AA. VV.: *Diego López de Arenas, su arte y sus textos*. Sevilla: Visor Libros, 1997, p. 32.

<sup>416</sup> PADILLA GONZÁLEZ, J.: *El alarife Pedro López y las ordenanzas del alarifazgo de Córdoba (XV-XVI)*. Córdoba, 2009. p. 315.

en dos sentidos: formalmente, como una utilización del término tan prestigioso para distinguir a quien ostenta la representación de una especialidad de las artes de la construcción, pero también porque se le atribuye las funciones que tradicionalmente fueron propias del alarifazgo. No obstante esta función corporativa desfiguró el sentido primitivo del gremio, al afectar de manera radical al nombramiento de los alarifes, dado que según el uso tradicional, este cargo tiene una duración temporal -anual-, eligiéndose por votación entre los maestros del gremio, todos ellos electores y elegibles. Por el contrario, el uso medieval antiguo se refería a un nombramiento en función de la cualificación y mérito individual, es decir, cabe deducir que no podía llegar a tal categoría cualquier maestro<sup>417</sup>.

Según nuestras noticias documentales, Juan de Ochoa ocupó el cargo de maestro examinador del gremio al menos desde enero de 1596, hasta diciembre de 1600. En su primera intervención figura con él Melchor Gutiérrez, “alarife publico desta ciudad”<sup>418</sup>. Ambos examinaron el 27 de enero de 1596 a Juan García de Cañadas “alvañil vezino de la villa de Añora”<sup>419</sup>, aspirante a ingresar en el cuerpo de canteros de la ciudad. Los maestros examinaron primeramente al joven mediante una prueba teórica, donde tuvo que demostrar los conocimientos adquiridos durante su proceso de formación. Seguidamente García hubo de enfrentarse al reto práctico, consistente en la edificación en albañilería de una sala en una casa propiedad del Municipio, con la labra en cantería de algunos detalles y su proceso final de retundido.

Terminada la sesión, Ochoa y Gutiérrez se reunieron para evaluar la capacidad del aspirante, considerando finalmente apto el resultado del examen, de modo que aprobaron su ingreso al gremio y dieron libertad al joven para desempeñar el oficio en la ciudad, pueblos de la provincia y principales alrededores<sup>420</sup>. Sin embargo, la actividad de este cantero debió ser muy limitada, quizá por motivos personales o por circunstancia adversas que le impidieran desarrollar la profesión. En cualquier caso, deja de aparecer en la documentación de la época y no volvemos a tener noticias suyas, ni personales ni profesionales, ignorando su producción y relaciones laborales en el medio cordobés de la época.

---

<sup>417</sup> *Ídem*. p. 316.

<sup>418</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1596. Oficio 29. Gonzalo Fernández de Córdoba. 10745-P, s/f.

<sup>419</sup> *Ibíd.*

<sup>420</sup> *Ibíd.*

Hay que hacer constar que muchos de estos arquitectos se examinaban a una edad que podríamos considerar relativamente joven. En este caso no se especifica la edad de García, pero sí sabemos por ejemplo que el propio Juan de Ochoa se examinó con menos de veinte años. Es posible que la causa de esto estribe en la preparación personal y medios económicos para hacer frente a los gastos de examen, fianzas, etc., hecho que solía darse con frecuencia en la época, lo que en parte contradice la rigidez de actuación de los examinadores en otras ocasiones.

Aparte de este ejemplo, no hemos documentado más intervenciones de Ochoa en pruebas de exámenes e ingresos al gremio, aunque suponemos su participación en casos similares. No olvidemos que su cargo de maestro mayor de obras municipales debió repercutirle muy positivamente, de modo que sería tenido en cuenta a la hora de dictaminar las capacitaciones artísticas de los aspirantes. Aún así, no sabemos con exactitud durante cuánto tiempo desempeñó Juan de Ochoa el cargo; por lo general estos puestos se elegían por tres o cinco años, pero actualmente solo podemos precisar que el maestro lo ocupó en el periodo comprendido entre 1596 y 1600.

### **3. 1597-1601: el obispo don Francisco de Reinoso y la terminación del crucero y coro de la catedral de Córdoba**

La llegada en 1597 del noble castellano Francisco de Reinoso a la diócesis cordobesa, significó el eslabón final del largo proceso de configuración espacial del crucero y coro catedralicios, mediante un estilo renacentista especialmente italianizado con el que Juan de Ochoa puso fin al magno proyecto ideado en 1523 por Hernán Ruiz I. Aunque no forma parte de nuestro estudio ofrecer una amplia y documentada biografía de este personaje eclesiástico, debemos citar su valiosa biografía -hoy clásica-, publicada en 1617 por el padre benedictino cordobés Gregorio de Alfaro. Su *Vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, abad de Husillos y obispo de Córdoba* puede considerarse una importante fuente de noticias sobre la vida del prelado y de su labor de mecenazgo

artístico en la ciudad de Córdoba<sup>421</sup>. Cobra interés esta semblanza biográfica sobre todo si se tiene en cuenta su cronología y el contexto en que fue redactada, es decir paralela a la narración de los hechos reseñados, evocando de primera mano todos los acontecimientos sucedidos durante los años del episcopado. Aún así puede detectarse un gran contenido hagiográfico en la narración de la mayoría de los capítulos, lo que desvirtúa en cierto modo el carácter científico de la obra e infravalora la verdadera personalidad del personaje.



*Retrato de don Francisco de Reinoso.*  
Juan de Alfaro, circa 1667. Palacio  
Episcopal, Córdoba.

En el capítulo que narra la construcción de la fábrica catedralicia, queda manifestado el decidido interés del prelado por concluir los trabajos finales de cubrición del espacio y su decoración, coincidiendo la visión y planteamiento del autor con la información

---

<sup>421</sup> ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, Abad de Husillos y Obispo de Córdoba*. Valladolid: Cumbre, 1940.



documental extraída del archivo catedralicio, gracias a la cual se han podido ordenar los hechos, delimitar sus distintas fases y fijar una cronología detallada:

“Fue a ver la obra nueva [Reinoso]; andúvola toda y consideró por sus caracoles y terrados sin dejar rincón alguno. Hállola tan gastada en muchas partes y perdida, que casi no hacía diferencia al edificio antiguo. Condolióse mucho de tan gran ruina y, sin más dilación, comenzó a poner en práctica el remedio que podía tener. Los que se hallaron presentes hablaron de ello como de cosa no solo dificultosa, pero del todo imposible, porque se ofrecían muy grandes inconvenientes. Lo primero, la fábrica de extraña grandeza y toda de cantería y, habiéndose de proseguir, parece que no se hallaban materiales ni cómo tan inmensa obra pudiese tener fin. Tras esto, los claros para las vidrieras quedaron demasiado grandes y esto juzgaban por mucho peligro para la seguridad y firmeza de tan grande peso como había de ser el de las medias naranjas. También los arcos para las bóvedas no se podían acabar porque faltaban estribos necesarios y no había cómo ni a dónde levantarlos ni en qué fundarlos. Pues no era inconveniente la falta de hacienda necesaria para tan grandes gastos [...]”<sup>422</sup>.

Concluida esta primera visita, el prelado se reunió con los canónigos, y quizá también con el maestro mayor Hernán Ruiz III, y solicitó a la mesa capitular 1.000 ducados anuales, y otros tantos a la propia fábrica catedralicia de la que él mismo era administrador, para recaudar el dinero necesario, poder retomar la edificación y terminarla con la mayor brevedad posible<sup>423</sup>.

Con el fin de obtener una solución segura y eficaz, el prelado contactó con el arquitecto Diego de Praves (1556-1620), maestro mayor de la Iglesia y ciudad de Valladolid, al que conoció siendo abad del Monasterio de Santa María de Husillos, en Palencia. Este arquitecto, conociendo el estado de la fábrica y el remedio para su terminación, viajó a Córdoba y se reunió con el obispo y con los oficiales de cantería para tratar de fijar entre todos la solución final al proceso de conclusión del nuevo espacio, que consistió en la prosecución de la obra incompleta (crucero y coro) en ladrillo, en lugar de piedra, excusando de este modo mayores gastos. Además, planteó la necesidad de mudar la cornisa del crucero, que era cuadrada y proyectarla de nuevo, pero con una planta oval, de modo que las cuatro esquinas sirviesen de estribos para las pechinas sobre las que había de cargar la bóveda<sup>424</sup>. Asimismo Praves señaló una serie de trazas referentes también al coro que, en el mejor de los casos, todos los asistentes a la reunión dieron

---

<sup>422</sup> *Ídem*. pp. 182-183.

<sup>423</sup> *Ibíd.*

<sup>424</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Instituto Cultural Simancas, 1983. p. 303.

por válidas y consideraron muy acertadas. Seguramente uno de los reunidos en esta junta de oficiales debió ser Juan de Ochoa.

Sin más dilación, el obispo ordenó las labores de corte de la madera para el montaje de los andamios, cocer los ladrillos, reunir los materiales necesarios, peones y oficiales canteros encargados de los distintos trabajos. Relata el biógrafo que “estaba el buen caballero todo el día cuidando de los oficiales y peones y de los materiales que se gastaban, proveyendo cuanto era menester en lo alto y bajo del edificio, y aunque sucedió alguna vez caer desgraciadamente del crucero y desconcertarse un brazo, no por eso desistió de lo comenzado [...]”<sup>425</sup>. Deducimos, pues, que en algunas de sus inspecciones a la fábrica, el prelado debió sufrir una caída desde los andamios, dañándose levemente algún brazo.

En orden a establecer la cronología de la obra, se ha de destacar que los hechos no fueron desarrollándose con la rapidez anhelada. Las actas capitulares informan de una sesión celebrada el 30 de diciembre de 1597, en la que el prelado solicitó colaboración para la continuación del proyecto, motivo éste por el que se designó una diputación capitular encargada de la obra. Esta comisión quedó integrada por don Fadrique Fernández de Córdoba, deán; el chanfre don Alonso de Miranda, el doctor José Alderete, canónigo; y el licenciado y racionero Damián de Vargas, todos los cuales formularon el 12 de enero de 1598 las primeras propuestas para acabar la obra<sup>426</sup>.

Solo un mes después, el 21 de febrero, la diputación contrato a Juan de Ochoa para “hacer la obra en el presente tiempo solo de manufacturas en paredes y arcos y estribos y testero y cornixa y texado del dicho coro nuevo de la dicha santa yglesia [...]”<sup>427</sup>. El documento de contratación, redactado por el escribano Alonso Rodríguez de la Cruz, aparece además ilustrado con dos diseños dibujados por el propio maestro, felizmente conservados junto a la escritura, aunque muy afectados por la acidez y erosión de la tinta. En el primero, Ochoa ilustró la fórmula para convertir los arcos de medio punto de las pantallas laterales de la nave del coro (en aquel momento abiertos), en arcos de contención, con todo su intradós reforzado mediante obra de albañilería, de modo que sirvieran de sujeción al contrafuerte y su peso quedara distribuido entre la referida contención y las columnas. En la ilustración queda perfectamente visible la utilización

---

<sup>425</sup> ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso*... p. 184.

<sup>426</sup> A.C.C. Actas Capitulares. T. 32, fol. 79 r.

<sup>427</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1598. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12422-P, fol. 380-385.

del ladrillo como material constructivo. Sobre este arco de contención queda señalada la curvatura que monta el estribo, elemento éste que reparte el peso y lo distribuye hacia el costado norte.

El segundo boceto, más deteriorado que el anterior, representa nuevamente la obra de uno de los arcos de contención, entero de albañilería, probablemente el del hastial o muro de los pies del coro, sobre el que Ochoa diseñó el retablo en yeso con las imágenes de San Agustín de Hipona y Santo Tomás de Aquino.

El arquitecto debía comenzar su intervención levantando las paredes laterales del coro, desde donde las había dejado Hernán Ruiz I en 1547 hasta alcanzar el movimiento de la bóveda, labrando además la cornisa que recorre todo el desarrollo lateral de la nave “en ladrillo, con las molduras orden y forma que se le a ordenado y quedase de presente en una tabla [...]”<sup>428</sup>, a partir -precisamente- del grueso cornisamento con decoración “plateresca” de Hernán Ruiz I. El contrato se cerró con la obra, también en albañilería, de los estribos laterales, de modo que todo el peso quedara equilibrado y distribuido a los pilares norte y sur de las naves perpendiculares.



Dibujos con sección de los arcos de contención en los hastiales laterales de la nave coral (a la izquierda), y de un arco de medio punto convertido en muro de refuerzo (derecha). Juan de Ochoa. 1598. A.H.P.C. Protocolos Notariales. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12422-P, fol. 380-385

<sup>428</sup> *Ibíd.*



Cornisa en cantería labrada en el segundo tercio del siglo XVI por Hernán Ruiz I, sobre la que continuó edificando Juan de Ochoa a partir de 1598. Nave del coro, Catedral de Córdoba.

El contrato también incluyó la obra en ladrillo de la bóveda de cañón y el hastial, o testero, de los pies del coro, con su retablo en yeso presidido por las imágenes de los cuatro Santos Padres de la Iglesia Latina (Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Gregorio), enmarcados por grandes columnas abalaustradas<sup>429</sup>.

En el testero Ochoa diseñó una fachada-retablo a partir de la cornisa sobre la serliana todavía pendiente de documentar. Esta solución, de tan gran pureza compositiva y limpieza arquitectónica, contrasta enormemente con el estilo evolucionado de Ochoa. De hecho, en el retablo, el maestro planteó dos cuerpos con órdenes distintos: jónico el inferior y compuesto el superior. No cabe duda que el jesuita Alonso Matías debió estudiar esta obra de Ochoa cuando trazó en 1618 el retablo mayor, como puede apreciarse en las cajas laterales del primer cuerpo. En el segundo, Ochoa dispuso una serliana con extraño sistema de dobles pilastras que se confunden con la imposta, obteniéndose la impresión de una arquitectura aérea y decorativa, muy característica de la producción del maestro.

---

<sup>429</sup> *Ibíd.*

Por último, el programa del retablo se descompuso cuando al final de la obra, y sobre dos huecos preparados para ventanas, se terminaron colocando las esculturas de santo Tomás de Aquino y san Agustín, coronándose el conjunto con la escena de la Anunciación mediante tres hornacinas de medio punto con las imágenes de la Virgen (a la derecha); el Arcángel Gabriel a la izquierda y, finalmente, un jarro con el ramo de azucenas en el nicho central, iconografía convencional presente en la narración del episodio bíblico.

Según el contrato de la obra, era condición que el arquitecto pusiera todos los materiales a su costa, herramientas, agua, espuelas y clavos, facilitándole la fábrica catedralicia únicamente la madera necesaria para la fabricación de los andamios, que “se le an de dar puestos en la dicha yglesia junto a la obra donde pudieren entrar bestias o carretas [...]”<sup>430</sup>. Esta madera debía ser entregada a la fábrica una vez finalizados los trabajos. El precio se fijó en 3.200 ducados de manos y un jornal de seis reales diarios, cobrando cada sábado la correspondiente remuneración semanal, adelantándose quinientos en concepto de aprovisionamiento de materiales y herramientas de trabajo.

Incluye también el documento los contratos de tejas, ladrillos, cal, yeso, hierros y madera, advirtiéndose en todos ellos la exigencia de que dichos materiales fuesen a contento de Ochoa y del maestro mayor Hernán Ruiz III.

Finalmente hemos de destacar la presencia como testigo al contrato de “Diego de Praves, maestro maior de la ciudad de Balladolid [...]”<sup>431</sup>, quien autorizó las condiciones junto a los cuatro miembros de la comisión. El otro testigo que figura en la escritura es Juan Bautista de Castro, de profesión desconocida. Pensamos, pues, que la visita de Praves antes indicada debió tener lugar entre los días 12 de enero y 21 de febrero de 1598, tiempo que transcurre desde la creación de la comisión de la obra, hasta la firma del concierto. Semanas después, el maestro probablemente regresara a Valladolid, donde había de retomar las obras en las iglesias de san Miguel y santa María de la localidad palentina de Villarramiel. Sin embargo, es probable que volviera nuevamente a Córdoba en el mes de febrero del año siguiente para asistir al estudio y concierto del cerramiento del crucero, orientando acerca de las trazas y diseños que

---

<sup>430</sup> *Ibíd.*

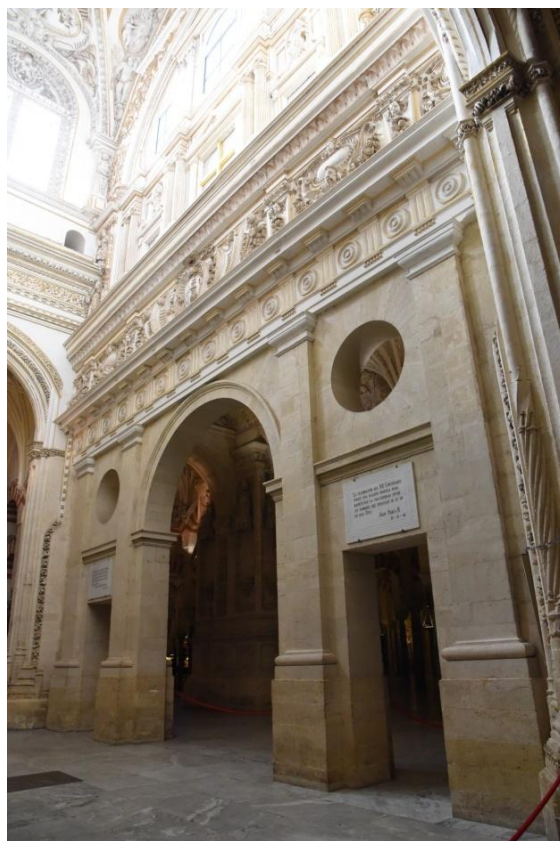
<sup>431</sup> *Ibíd.*



Ochoa dirigiría nuevamente, aunque sin figurar esta vez como testigo a la nueva contrata.



Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1598-1602.

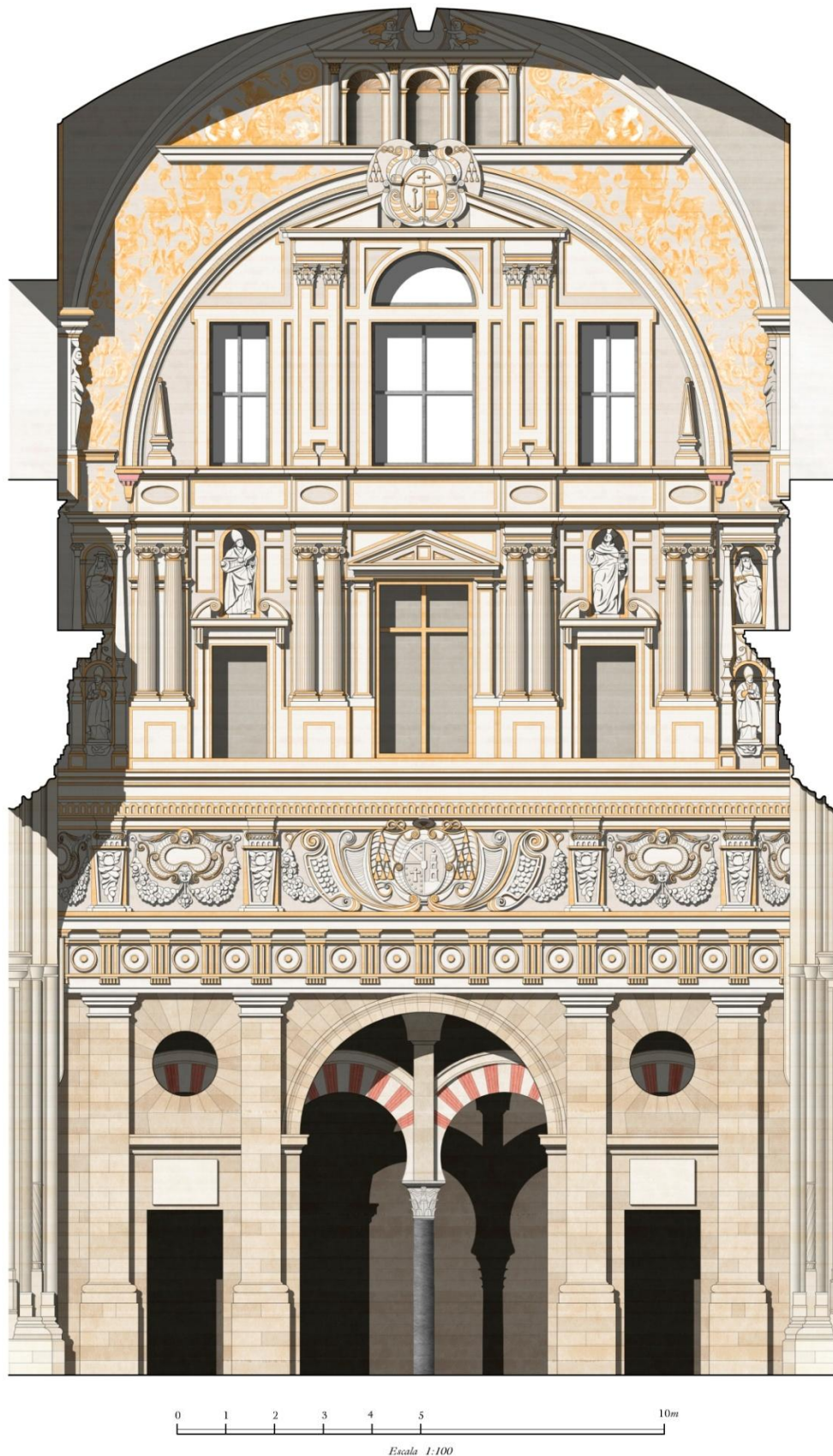


Serliana del hastial del coro. Catedral de Córdoba. 1598.



Hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1598-1602.





Hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1598-1602. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.





Cornisa sobre la serliana del hastial del coro (detalle), Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1598.

Afortunadamente las obras se desarrollaron sin ningún tipo de incidente, lográndose cada objetivo dentro de los plazos estipulados. Antes del quinto mes de trabajo, Ochoa terminó las obras de albañilería tocantes a las paredes, cornisa, estribos, hastial y bóveda, viéndose felizmente concluida esta primera etapa antes de agosto de 1598.

Medio año después se inició la segunda fase de la obra, centrada exclusivamente en la cubrición del crucero. Fuese porque Hernán Ruiz III estuviera ya mayor, o bien por sus ocupaciones en obras fuera de la ciudad, lo cierto es que el obispo prescindió de él y recurrió nuevamente a Juan de Ochoa para rematar el proyecto. Éste aceptó y asumió la dirección del encargo mediante escritura de 9 de febrero de 1599, concertando dicho cerramiento del crucero mediante un cimborrio de planta elíptica con linterna valorado en 2.500 ducados de manos y un jornal de seis reales diarios, igual que en la fase anterior.

El documento de contratación reúne todas las condiciones de trabajo, ajustándose a los deseos particulares del prelado y diputación de la obra. Para ello, Ochoa presentó dos diseños con dibujos de la traza de una pechina con todo su ornamento, de la cuarta parte de la bóveda oval y de su cornisa, y de la traza de la linterna por dentro y fuera, en la

que quedaba visible la linterna desde el exterior<sup>432</sup>. El maestro se había comprometido a concluir el crucero para fines de marzo de 1600, aunque su propósito tuvo la escasa desviación de un mes, pues el 26 de abril de este año, en sesión capitular, se aprobó que “primeramente en hacimiento de gracias de averse acavado el crucero de la capilla maior de la obra nueva de esta Santa Yglesia el cabildo mando se repicasen las campanas y tocasen las chirimías [...]”<sup>433</sup>.



Bóveda del crucero, catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1599-1602.

Toda la obra del crucero se continuó en ladrillo, incluyendo los espacios correspondientes a las pechinas, que debían ir “sentadas en cal y arena de dos ladrillos de grueso [...] maciçando todos los angulos y por esta orden a de cerrar estas pichinas asta lo mas alto de los trasdoses de los arcos torales en el qual lugar a de quedar muy a nibel y a de dexar la forma oval muy perfesta sin ensanchar ni acortar el sitio del cinborio [...]”<sup>434</sup>. Los plementos de las pechinas quedarían preparados con gruesos

<sup>432</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1599. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12424-P, s/f.

<sup>433</sup> A.C.C. Actas Capitulares. T. 33, fol. 13 vto.

<sup>434</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1599. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12424-P, s/f.

clavos embebidos para reforzar la sujeción de los relieves de los cuatro evangelistas, sobre los cuales Ochoa labró una gran cornisa con arquitrabe, frisos, frutas y follajes: “y es condicion que estando labrado el cornixamiento el maestro a de levantar la bobeda obal como aparece en la traça començando con quatro ladrillos de grueso y acanado con ladrillo y medio de bolsura [...] toda esta bobeda a de yr labrada en ladrillo sentado en cal y arena guardando los baybenes en lechos y juntas [...]”<sup>435</sup>.

A partir de la galería de ventanas que se distribuyen a lo largo del tambor, Ochoa declinó el movimiento de la bóveda y, sobre éste, sendas hiladas con decoración compartimentada hasta confluir en la linterna, coronada con la veleta y cruz de hierro fundida al exterior.

Por último, el contrato también incluía el trabajo de tejado de todo el exterior, empleando tejas sentadas en cal y arena “de manera que por ninguna parte se pueda llover [...]”<sup>436</sup>. En este caso, a diferencia de la fase anterior, era obligación de la fábrica proporcionar al maestro todos los materiales al pie de la obra -piedra, ladrillo, cal, agua, arena y yeso fundamentalmente-, obligándose Ochoa a acondicionar el espacio para la conducción y almacenamiento del agua<sup>437</sup>.

A medida que el proyecto iba completándose, comenzaron a aparecer los primeros síntomas de falta de presupuesto. El obispo reaccionó entonces y escribió a la Santa Sede solicitando a Clemente VIII un refuerzo económico para terminar de hacer frente a la obra, solicitud a la que el Papa respondió con 3.000 ducados<sup>438</sup>.

Con la misma intención, el prelado visitó todas las parroquias de la Diócesis y, hallando a algunas de ellas en muy favorable posición económica, tomó de éstas las cantidades económicas que creyó justas, derivándolas al fondo de la fábrica catedralicia. De este modo dejó a todas las parroquias, tanto de la capital como de la provincia, con el dinero necesario para cubrir sus gastos y logró engrosar las arcas de la Catedral, hecho al que también ayudó las generosas limosnas de los capitulares y otras donaciones de particulares<sup>439</sup>.

---

<sup>435</sup> *Ibíd.*

<sup>436</sup> *Ibíd.*

<sup>437</sup> *Ibíd.*

<sup>438</sup> ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 184.

<sup>439</sup> *Ibíd.*

Relata Alfaro que el día en que se terminó la obra, el propio don Francisco entró en la Catedral y subió a los andamios para ser testigo de la colocación de la última piedra. Únicamente faltaba limpiar y adecentar el espacio para proceder a su posterior decoración<sup>440</sup>. Aunque la obra se dilató y duró un mes más del tiempo pactado, el resultado mereció la pena y se logró con éxito la doble finalidad tan deseada por el cabildo: por un lado el ennoblecimiento de la fábrica y, por otro, una mayor iluminación interior del nuevo espacio.

Los caudales reunidos no bastaban, sin embargo, para concluir el proyecto. Aún así el obispo decidió llegar hasta el fin y rematar la faena con el objetivo de ver terminada la nueva fábrica con la mayor dignidad. De este modo, el 19 de septiembre de 1600, Ochoa subcontrató a Francisco Gutiérrez Garrido “maestro de arquitectura y escultura vezino de la ciudad de Antequera”<sup>441</sup>, para la ornamentación en estucos de las bóvedas del crucero y coro “conforme a un modelo que para ello esta hecho en ieso y questa en la Santa Yglesia de Cordova en un aposento questa a la subida de la escalera de la nueva fabrica [...]”<sup>442</sup>, por el precio de 1.400 ducados<sup>443</sup>. En el documento de contratación el escultor se comprometió a entregar la obra para el día del Corpus Christi del año 1602. No obstante, el 23 de agosto de 1601 fallecía don Francisco de Reinoso, sin poder ver terminado el ambicioso proyecto que con tanto interés y esfuerzo económico, logró sacar adelante. Según Alfaro, “antes de su muerte, vio los arcos acabados, el crucero cubierto y todas las bóvedas en tal perfección, que no faltaba sino lucir las del coro y el cuerpo de la Iglesia, a la cual esperaba pasar el Santísimo Sacramento para el día del Corpus del año siguiente y, de no haberlo podido hacer, mostró hartó sentimiento a la hora de su muerte, diciendo que solo esa pena se llevaba [...]”<sup>444</sup>.

Sigue el autor relatando la muerte del obispo e informa de todo el revuelo social que estalló en la ciudad durante el atardecer del 23 de agosto, víspera del apóstol San Bartolomé, ante la noticia del óbito. Al día siguiente, el cabildo dio sepultura al prelado en la sacristía del altar mayor, “por estar embarazado el crucero con materiales para la

---

<sup>440</sup> ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 186.

<sup>441</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12427-P, s/f.

<sup>442</sup> *Ibíd.*

<sup>443</sup> La entrega del dinero al maestro antequerano no tuvo lugar, sin embargo, hasta el día 16 de junio de 1603, según carta de pago y finiquito extendido ante el escribano público Alonso Rodríguez de la Cruz (12432-P, s/f). El documento notarial especifica la entrega al artistas de los 1.400 ducados concertados, más otros 520 “por rraçon de las masias y que mas hizo de lo questaba obligado conforme a la dicha escriptura [...]” (*Ibíd.*).

<sup>444</sup> ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 185.

obra que en ella se hace [...]”<sup>445</sup> y, ante tan crucial pérdida, todos temieron lo peor en lo referente a la terminación de la fábrica catedralicia. No obstante el cabildo no se amedrentó.

Meses después del fallecimiento, en sesión capitular de 16 de octubre de 1601, la comisión de la obra acordó escribir cartas a los señores de la comarca y de manera muy particular, a don Juan de San Clemente y Torquemada, Arzobispo de Santiago de Compostela, cordobés de nacimiento, en solicitud de ayuda económica. Este último respondió generosamente a la petición del cabildo con 3.000 ducados que envió para la terminación de la obra: “sabiendo (don Juan de San Clemente) que el padre de su patria y Obispo verdadero de su Iglesia había faltado, porque no cesare la obra en la sede vacante, remitió tres mil ducados para, entre tanto que Dios proveía de prelado, que hallando la obra tan adelante, con mano liberal, acabase lo poco que faltaba [...]”<sup>446</sup>. En agradecimiento a esta inestimable colaboración, el cabildo ofreció al Arzobispo poder enterrarse en el coro o antecoro, si ese fuera su deseo, y colocar el escudo con sus armas en la clave del gran arco de medio punto que enmarca el retablo. Junto a este escudo, el del obispo don Pablo de Laguna (1603-1606)<sup>447</sup>, en el centro de la gran cornisa inferior, colabora en la datación de la obra.



Escudo de armas de don Juan de San Clemente. Retablo del hastial del coro, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arqu.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor). 1601-1602.

---

<sup>445</sup> *Ídem.* p. 305.

<sup>446</sup> ALFARO, G. de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso...* p. 185.

<sup>447</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 571.



Es muy probable que el programa iconográfico de la bóveda del coro fuese dictado por el propio don Francisco de Reinoso, en colaboración con los distintos miembros de la diputación designada por el cabildo para supervisar la obra. La presencia de sus escudos de armas en las dos enjutas centrales, junto con los de don Pedro Fernández Manrique (1537-1540) y don Leopoldo de Austria (1541-1557)<sup>448</sup>, ayuda a fijar las distintas fases constructivas en correspondencia con su evolución estilística y, sobre todo, decorativa. Los escudos immortalizan la intervención de cada prelado y, desde el punto de vista ornamental, también contribuyen a enriquecer el programa decorativo del conjunto. Las restantes cuatro enjutas inmediatas a la banda central muestran las figuras del Rey David, Salomón y los profetas Daniel y Samuel, cada uno singularizado según sus tradicionales iconografías.



Relieve con el escudo de armas de don Francisco de Reinoso. Bóveda del coro (detalle de una enjuta), Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.

En las medias enjutas de las cuatro esquinas Gutiérrez Garrido representó a las tres virtudes teologales -Fe, Caridad y Esperanza-, más la Fortaleza en el cuarto ángulo. La primera de ellas ha sido representada como una sacerdotisa togada que porta una gran cruz en la mano derecha, mientras que con la contraria lleva un cáliz. La segunda se representa como una madre cuidando de dos hijos pequeños, uno de los cuales amamanta en su regazo. La Esperanza aparece como una joven portadora de un ancla en su mano derecha, como suele ser habitual. Por último la Fortaleza ha sido personificada como una robusta mujer vestida con túnica y apoyada sobre una columna.

<sup>448</sup> MOLINERO MERCHÁN, J. A.: "La heráldica: instrumento histórico-artístico en la mezquita-catedral de Córdoba", en: *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, V. II. Zaragoza, 2004, pp. 807-844.

La banda central de la bóveda muestra tres grandes registros con hornacinas para albergar las principales devociones populares cordobesas: en la central, Nuestra Señora de la Asunción, titular del templo, arropada por un grupo de ángeles y querubines que la cotejan y coronan como Reina del Cielo. Su único atributo iconográfico es el creciente lunar de la base, descrito con detalle en el pasaje apocalíptico del evangelista Juan. En los otros dos registros encontramos tondos ovales con las representaciones de los santos mártires Acisclo y Victoria, patronos de la ciudad. El primero porta en una mano el instrumento de su decapitación: la espada. También santa Victoria muestra las armas del martirio: las flechas de su asaetamiento. Ésta viste elegante túnica y manto ceñido a la cintura, según la moda de las damas cortesanas de finales del siglo XVI. Cromáticamente se trata de una decoración muy básica, que combina el color blanco mate del yeso con los contornos dorados de los personajes, elementos compositivos y principales motivos decorativos, generando una falsa sensación de profundidad difícilmente perceptible desde el nivel del pavimento de la nave.



*Relieve de la Asunción de Nuestra Señora. Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.*





*Relieve con representación del Profeta Daniel en el foso de los leones. Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.*



*Medallón con representación de ángel músico. Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.*



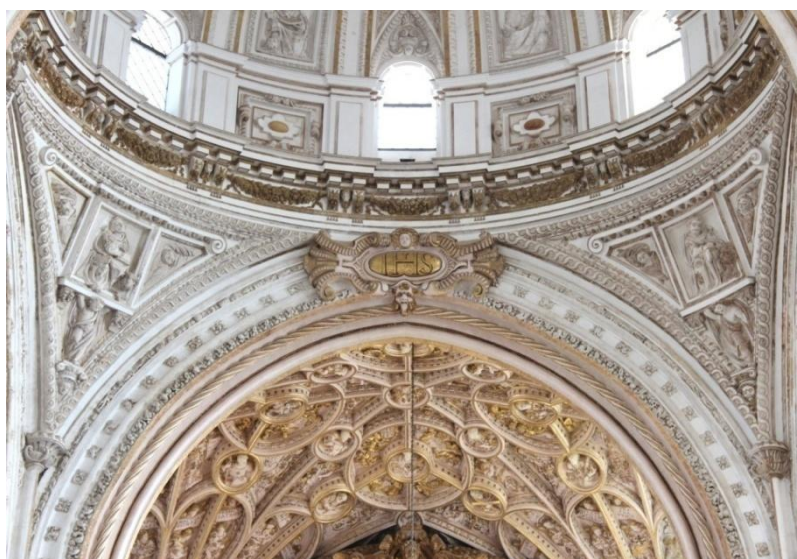
*Relieve con representación de santa Victoria. Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.*



*San Acisclo. Bóveda del coro, Catedral de Córdoba. Francisco Gutiérrez Garrido, 1600-1602.*



La bóveda del crucero presenta un programa iconográfico más sencillo, debido al tamaño y movimiento oval cerrado que impide una decoración expandida y sucedida en planos. Lógicamente las pechinas se reservaron para las figuras de los cuatro evangelistas, representados de cuerpo entero junto a sus representaciones simbólicas del Tetramorfos y, completando el plemento triangular, ángeles semidesnudos que soportan sobre sus hombros el marco rectangular con las cuatro representaciones. Ovas, volutas y complejos motivos geométricos que invaden el intradós del arco fajón, completan el resto del segmento. Sobre el tambor, coincidiendo con el inicio del movimiento de la bóveda, aparecen representados los ocho Santos Padres de la Iglesia, también inscritos en telones cuadrados, cada uno con las vestimentas correspondientes a sus dignidades y portando los principales atributos que les identifican: Ambrosio, Jerónimo, Gregorio, Basilio el Grande, Gregorio de Nacianzo, Juan Crisóstomo y Atanasio, todos representantes de la Tradición y del mensaje teológico antiguo y bajomedieval. Finalmente en la cúspide convergen 16 hiladas en sentido vertical decreciente, decoradas con querubines, estilizados motivos de candelieri, flores y, en la cúspide, el gran medallón -también oval- con la representación de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Se trata, por tanto, de un programa dogmático muy propio de la ideología de la Contrarreforma, que repite la decoración bícroma que encontrábamos en la bóveda coral, aunque en el caso de la bóveda del crucero con efectos volumétricos mejor logrados y una mayor unidad compositiva.



Pechinas de los ángulos orientales y movimiento de la bóveda del crucero (detalle), Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arqu.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1599-1602.



Pechina del ángulo nororiental, con representación del evangelista Lucas (detalle). Bóveda del crucero, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1599-1602.



*Medallón con representación de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en la clave de la bóveda del crucero (detalle), Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez Garrido (escultor), 1599-1602.*

Al tiempo que Juan de Ochoa y su equipo de oficiales terminaban los trabajos de retundido, el maestro Hernán Ruiz III expresó al cabildo su deseo de trabajar en “las obras que en la fabrica nueva desta Sta. Iglesia se huvieren de hazer por ser distintas de las questan a cargo de Juan de Ochoa y tocaren a el como a maestro mayor y aviendo oydo en raçon desto al Sr. don Al. Venegas de Cañaveral como diputado de la dicha obra nueva lo que acerca desto ay se determino por mayor parte que Juan de Ochoa proceda adelante en la dicha obra como esta asentado y estar a su cargo lo concerniente a la dicha obra nueva asi de canteria como lo demas [...]”<sup>449</sup>.

Sin embargo el Cabildo no terminó de considerar la petición del arquitecto y siguió confiando en Juan de Ochoa, hasta el punto de nombrarle nuevo maestro mayor en julio de 1606 cuando, en circunstancias desconocidas, murió Hernán Ruiz III en Arcos de la Frontera. El motivo principal por el que Hernán Ruiz quedó apartado de las obras de la Catedral fue, al parecer, su aventurada y problemática personalidad, que terminó agotando la paciencia del obispo Pazos y Figueroa en los años centrales de la década de 1580. Sus causas judiciales, sumadas a los sinsabores familiares derivados de sus infidelidades matrimoniales y amoríos con la esclava mulata Sebastiana, terminaron manchando su imagen de cara a la entidad eclesiástica e influyendo en su terreno profesional con consecuencias negativas.

Corrían años en que el cabildo requería de una persona de confianza para avanzar en la construcción de los nuevos coro y crucero y, como hemos visto, la actitud del tercero de los Hernán Ruiz no terminó de convencer a la autoridad diocesana. Por este motivo el cabildo contactó con Juan de Ochoa, reconocido cantero que ostentaba además la maestría de las obras tanto del ayuntamiento, como del Obispado<sup>450</sup>. No obstante Hernán Ruiz III nunca fue destituido de manera oficial de su cargo de maestro mayor de obras de la catedral, a pesar de que sus trabajos y servicios se redujeron al máximo. Desligado pues de las obras catedralicias, ostentó el cargo hasta su muerte, acaecida el día 1 de julio de 1606, siendo a partir de este momento cuando el cabildo nombró a Ochoa nuevo maestro de las obras de la Catedral de Córdoba.

Los intentos de interpretación de este enorme espacio no deben distraernos de la concepción y comprensión que en el siglo XVI se tenía del edificio musulmán, así como

---

<sup>449</sup> A.C.C. Actas capitulares, T. 34: julio 1600-diciembre 1601, fol. 207.

<sup>450</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”... p. 228.

de los precedentes litúrgicos medievales. Basta citar, por ejemplo, la denominación de las naves catedralicias en la documentación de los siglos XIII, XIV, XV y XVI, aplicadas tanto a las perpendiculares a la antigua quibla, como a los intercolumnios de doble arco en dirección este-oeste<sup>451</sup>. Esta orientación litúrgica, decidida ya en el siglo XIII en la antigua capilla mayor, solo significó en la nueva, la consolidación de una de las dos perspectivas que ofrecía el edificio, tan apreciada por la feligresía cordobesa.

Al respecto, A. González demostró cómo el coro dejó expedito la nave central islámica primitiva, mientras el alto espacio tardogótico la cubría y traspasaba superiormente, enaltecéndola mediante la creación de un arco de herradura paralelo al de entrada al lucernario de Al-Hakam II, conservando de este modo el concepto direccional medieval cristiano<sup>452</sup>.

Desde otro punto de vista, G. Kubler profundizó en la concepción del espacio y advirtió cómo su decoración predispuso la desviación del uso de materiales nobles al yeso, desde las obras en piedra a las decoraciones en estuco del siglo XVII. La abundancia de yesos y su perfecta adecuación a la plementería superficial de ambas cubiertas, recuerda la producción de los principales estuquistas italianos de mediados del quinientos, caso de Giulio Mazzoni y Rocco da Montefiascone. Pero lo que constituyó realmente en España una novedad fue el tipo de compartimentación de la bóveda del coro: un cañón rebajado con intersecciones en cada crujía, bóvedas de cañón transversales de menor diámetro y aristas que definen una banda en la cima de la bóveda longitudinal, un diseño que -según el profesor A. Villar-, parece inspirarse en la división compartimental de la bóveda de la Capilla Sixtina de Roma, obra de hacia 1508, como se puede apreciar en el largo eje de las aristas que unifican el espacio y subrayan su marcada axialidad<sup>453</sup>.

---

<sup>451</sup> MONEO, R.: *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona, 2017, pp. 17-51.

<sup>452</sup> GONZÁLEZ CAPITEL, A.: “La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la mezquita”, en: *Arquitectura*, 256 (1985), pp. 37-46.

<sup>453</sup> VILLAR MOVELLÁN, A.: “La arquitectura del Quinientos”... p. 230.





Bóveda Capilla Sixtina. Baccio Pontelli y Giovanni de Dolci (arqs.) y Miguel Ángel Buonarroti (pintor). h. 1508.



Bóveda coral, Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arq.) y Francisco Gutiérrez (escultor). 1598-1602.

Finalmente Ochoa dio también las trazas y labró la monumental fachada del trascoro entre 1602 y 1604, una vez concluidos los trabajos concertados en mancomunidad con Gutiérrez Garrido. Así se desprende del inventario de bienes que, a la muerte del arquitecto en 1606, presentó su esposa para proceder al cobro de deudas pendientes de cobrar: “Los postigos y arcos del antecoro se concertaron a tasacion y que abian de pagar los señores del cabildo los jornales y materiales de todo punto y despues se avia de tasar toda esta obra tasase y pagueseme lo que se me deviere [...]”<sup>454</sup>.

De tono grave y pesante, la estructura queda presidida por la imagen entronizada de san Pedro, caracterizado según su iconografía habitual, y articulada en el cuerpo principal mediante calles con parejas de columnas estriadas, cornisas, frontones y resto de elementos compositivos que definen el lenguaje artístico del arquitecto. Son precisamente estos elementos estilísticos los que permiten atribuir con total certeza la

<sup>454</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15872-P, fols. 286-288.

obra a Juan de Ochoa. Además, su diseño y esquema compositivo recuerdan algunos trabajos de su etapa de juventud y experimentación, muy especialmente la capilla mayor del ex convento de Santa Isabel de los Ángeles, obra de gran clasicismo donde el maestro expresó por primera vez su concepto espacial y seleccionó sus principales elementos decorativos, muchos de ellos repetidos ahora en el trascoro.



*Fachada del trascoro. Catedral de Córdoba. Juan de Ochoa, 1602-1604.*

Compositivamente la fachada se organiza en dos cuerpos: el inferior, dividido a su vez en tres calles con dos vanos en las laterales para acceder al interior de la nave, y la central, cerrada y de inferior desarrollo tanto espacial como ornamental. El principal elemento de articulación es la columna, compuesta de basa, fuste estriado y capitel



toscano. Organizadas en parejas, se alzan sobre un grueso pedestal interrumpido en las dos calles laterales, dejando libre el acceso a los dos vanos de entrada. Sobre ellas montan dos frontales marmóreos decorados con placas ovales, ángeles y volutas y, sobre éstos, un elegante friso partido con triglifos y metopas, en el caso de las calles laterales. Finalmente encontramos un último elemento que actúa de remate y aporta verticalidad al conjunto: un frontón triangular con ménsulas, ovas y otros elementos arquitectónicos que decoran el tímpano.



Portada del trascoro. Juan de Ochoa, 1602-1604. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

El segundo cuerpo está constituido por una única estructura arquitectónica convertida en ático. En ella advertimos una hornacina central ocupada por la imagen de san Pedro, flanqueada por dos columnas jónicas de fustes estriados y guirnaldas florales entre las volutas. Frente a la exuberancia ornamental del primer cuerpo, la decoración ha sido reducida al máximo en este segundo. La prueba más elocuente la hallamos en el frontón triangular que corona la estructura, desprovisto totalmente de ornamentación, a diferencia de los del primer cuerpo.

Por último encontramos cuatro esculturas de bulto redondo sobre el frontón triangular superior, organizadas en parejas en torno a una cruz central que marca el eje vertical y cierra la composición. De izquierda a derecha son: san Acisclo, san Eulogio, san Pelagio y santa Victoria, representantes de la tradición y religiosidad popular cordobesa, cada uno individualizado con sus principales atributos iconográficos.



Portada del trascoro, Catedral de Córdoba. Placa decorativa sobre el vano occidental del primer cuerpo (det.). Juan de Ochoa, 1598-1600.





Portada del trascoro, Catedral de Córdoba.  
Pares de columnas toscanas del primer  
cuerpo, calle central (det.). Juan de Ochoa,  
1602-1604.



Escultura de san Pedro Apóstol que preside  
la portada del trascoro, Catedral de  
Córdoba (det.). Juan de Ochoa, 1602-1604.

Con esta monumental obra, Juan de Ochoa conluyó el ambicioso proyecto del nuevo espacio litúrgico iniciado en la década de 1520 por Hernán Ruiz I a expensas del obispo don Alonso Manrique. Completada la intervención, el cabildo procedió a adecentar el lugar, acomodar la mesa de altar, trazar el retablo mayor y trasladar el coro, aunque todo ello quedaría ya en manos del nuevo maestro mayor de obras y oficial que había sido de Juan de Ochoa, aparte de su albacea testamentario, Blas de Masavel, cantero probablemente nacido fuera de Córdoba del que se conocen muy pocos datos biográficos.

Concretamente el día 5 de diciembre de 1606, el cabildo encargó a Masavel la traza para la colocación de la mesa de altar, ya que el nivel que mostraba era “poco conveniente y no tiene la altura que a de tener de respecto del coro”<sup>455</sup>. Satisfecho con el trabajo, días después el cabildo lo nombró nuevo maestro mayor de obras de la Catedral y de su Obispado, con una renta anual de 40.000 maravedíes, más seis reales diarios mientras duraran los trabajos de la obra nueva<sup>456</sup>.

Finalmente en los primeros días del año siguiente, se acordó cantar las Horas en el Sagrario mientras se procedía al traslado de la sillería coral desde la antigua capilla mayor, fijándose la fecha de 7 de septiembre de 1607 para la inauguración oficial del nuevo espacio, celebración que presidió el recién nombrado obispo fray Diego de Mardones. El acontecimiento quedó documentalmente reflejado en la inscripción rotulada en el arco occidental del brazo sur del crucero, junto a la hornacina con la escultura de san Sebastián bajo doselete. Se trata de un testimonio verdaderamente importante que recrea el final feliz de la obra y que, por su información y valor histórico, reproducimos literalmente:

“ACABOSE ESTA CAPILLA MAIOR CON SV CRUCERO A 7 DE SETIEMBRE DE MIL SEISCIENTOS I SIETE AÑOS SIENDO OBISPO DE CORDOBA I CONFESOR DEL REY N[UEST]RO SEÑOR D[O]N FELIPE 3 EL IL[USTRIS]IMO S[EÑOR] DON FRAI DIEGO DE MARDONES A QVIEN LOS SEÑORES DEAN Y CABILDO SE LA DIERON PARA SV ENTIERRO POR AVER DEXADO EL SUMTVOSO Q[UE] SV ILLVSTRISIMA TENIA EN S[AN] PABLO DE BURGOS CVIO CONVENTO SIENDO PRIOR DEL LO DISPUSO Y DOTO EN MAS DE

---

<sup>455</sup> A.C.C. Actas capitulares. T. 37, fol. 55 vto.

<sup>456</sup> *Ídem*. p. 444.

70.000 DUCADOS Y EN AGRADECIMIENTO DE HABERLE DADO LA CAPILLA MAYOR DIO ESTE SANCTISSIMO PRELADO EN 10 DE ABRIL DE 1616 A ESTA SANCTA YGLESLIA 50.000 DUCADOS PARA HACER EL RETABLO I REXAS DE ESTA CIUDAD I AVMENTARE EL CULTO DIVINO HACIA SV SANTA ESTA IGLESIA I SOLENE FIESTA DEL APOSTOL S[AN]TIAGO CON PROCESION GENERAL I DOS ANIBERSARIOS I OTRAS MEMORIAS PARA QUE DVRE LA SVIA I LA DE TODOS”.

#### **4. El final de la carrera**

Durante el sexenio 1600-1606 Juan de Ochoa decidió no contratar ninguna obra más de envergadura y, en su lugar, concertar pequeños encargos y sobre todo, centrar todo su afán en poner punto final a la serie de obras emprendidas y que aún no había podido concluir: por un lado, los trabajos de tasación y restauración de las murallas y adarves de la ciudad, a los cuales se sumaron otros proyectos municipales como el de la casa de las comedias y la reparación de los muros y paramentos de los “Alcazares rreales de la Santa Ynquisicion”<sup>457</sup>. Por otro lado siguió al frente de las principales obras del Obispado, interviniendo en varios proyectos parroquiales en localidades de la Diócesis, aunque sin descuidar sus contactos con los grandes y poderosos mecenas del arte cordobés del momento, quienes siguieron confiando en el maestro y alentando su profesión.

Sin embargo, su primordial interés está ahora fijado en cumplir con los viejos compromisos y mantener sus contactos con el cabildo de la catedral, como si de algún modo presintiese que su vida laboral terminaría íntimamente ligada a la maestría de su fábrica. Este compromiso por corresponder a los que habían confiado en él se intensificará aún más a partir de 1604, aunque el destino inexorable le impedirá llevar a cabo todos sus proyectos. Por ello, la mayoría de sus obras pasarán a manos de su discípulo Blas de Masabel, cuyo lenguaje arquitectónico nace precisamente de las

---

<sup>457</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1605. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14773-P, fol. 263 r.

últimas realizaciones de Ochoa y constituye sin duda el camino hacia la formulación de un nuevo arte que ahora se afianza y que más tarde conoceremos como protobarroco.

La primera intervención con la que Juan de Ochoa inició esta última etapa tuvo como escenario nuevamente la catedral. Se trata de “dos fuentes de marmol negro questan en los dos guertos de la yglesia en los quarteles de en medio [...]”<sup>458</sup>. La obra fue concertada el 17 de julio de 1599 con el doctor Diego López de Frómesta, canónigo. El trabajo de Ochoa consistió en la redacción de las condiciones para la traída y canalización del agua desde el Pilar de Santa María, hasta los salpicaderos de dichas fuentes que, probablemente, debieron labrarse junto al muro sur del templo, cerca del caudal del río Guadalquivir. La obra recayó finalmente en Martín Ruiz Ordóñez, “maestro de cantería y aparexador de la santa yglesia”, por el precio de 200 ducados y dos meses para su ejecución<sup>459</sup>.

La escritura notarial es muy interesante y en ella Ochoa manifiesta su dominio del lenguaje artístico y terminología científica en materia de ingeniería hidráulica, aunque sin descuidar su experiencia en el arte del corte de la piedra, de ahí que, como primer paso, recomiende un tipo de piedra muy específica: mármol procedente de las canteras del Arroyo de las Peñas, o de Linares, caracterizado por su nobleza geológica y color negro con abundantes vetas blancas.

Ambas fuentes, según el diseño de Ochoa, debían ser de planta circular, de tres varas de diámetro por tres cuartas de alto, y una taza más pequeña de media vara de diámetro por otras dos de alto, decorada con molduras y pequeñas cabezas de leones en los surtidores. El resto de la escritura informa de las cláusulas de tipo convencional, donde se expresa la obligación contraída por Ruiz en materia de herramientas, materiales, peones, precio y tiempos acordados, de todo lo cual fueron testigos y asistieron a la firma del contrato don Fadrique Fernández, deán de la Catedral; Juan del Águila, mayordomo del convento de la Encarnación, y Pedro de Molina, de profesión desconocida<sup>460</sup>.

Coincidiendo con este último periodo de actividad profesional, volvemos a encontrar noticias documentales referentes a un nuevo aprendiz de arquitectura instruido por Juan de Ochoa. El anterior testimonio dentro del magisterio del arquitecto informaba, como

---

<sup>458</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1599. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12425-P, s/f.

<sup>459</sup> *Ibíd.*

<sup>460</sup> *Ibíd.*

ya se comprobó, del aprendizaje de Diego Coronado, que entró en 1577 al hogar del maestro y tuvo un proceso de educación artística estipulado en cuatro años.

Los recientes hallazgos documentales informan que, a partir de 1600, y hasta poco antes de su muerte en 1606, Juan de Ochoa admitió en su hogar a un nuevo aprendiz de cantería, Juan de Arévalo, joven huérfano cordobés vecino de la collación de *Omnium Sanctorum*, que vivía bajo el amparo y tutela de su familia. Arévalo entró al hogar familiar de Ochoa el día 14 de diciembre de 1600, con solo 13 años. Sus padres habían fallecido, de modo que actuó de curador su abuelo, Pedro del Portillo, también cantero de profesión. El aprendizaje se contrató por un periodo de cinco años y en él, Ochoa se obligó a “darle de comer y beber y bestir y calçar y cama en que dormir y enseñar el oficio de cantero [...] y en fin del dicho tiempo vestido de un sayo calçon y unas medias de paño negro y aparte un jubon y unas camisas y çapatos y cinto y un sombrero [...]”<sup>461</sup>. Además, el arquitecto se obligó a dar “al dicho moço hasta el fin del tiempo una escoda y un maço y unos cinceles con que pueda cumplir su aprendizaje con el maestro [...]”<sup>462</sup>. El incumplimiento del contrato sería sancionado con una multa de 5.000 maravedíes que la parte inobediente entregaría a la contraria.

Dicho aprendizaje debió llevarse a cabo feliz y familiarmente, dentro del ambiente gremial que el arquitecto conoció y del que fue, en cierto modo, integrante y promotor. La cálida acogida del joven en el hogar del maestro, bajo las atenciones y cuidado de María de Clavijo, favoreció indudablemente la estancia del muchacho y su rendimiento en la instrucción. Con Ochoa, Juan de Arévalo asimiló conceptos teóricos y maduró de forma práctica las principales técnicas constructivas, adiestrándose hábilmente en el dibujo y la composición como pasos imprescindibles de la traza y el diseño. En el terreno personal, el afecto y respeto profesados hacia la familia, facilitó el buen trato y relaciones entre ambos.

Finalmente el joven aspirante terminó su periodo de formación en diciembre de 1605, a la edad de 18 años. Ahora ya estaba preparado para enfrentarse al examen oficial impuesto por el gremio del alarifazgo cordobés. Sin embargo, concluida esta etapa junto a Ochoa, no hemos vuelto a encontrar noticias sobre Juan de Arévalo.

---

<sup>461</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1600. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12427-P, s/f.

<sup>462</sup> *Ibíd.*

Recién incorporado Arévalo al hogar familiar del arquitecto, Ochoa firmó un contrato con las religiosas del convento de Santa Ana y San José, de carmelitas descalzas, para llevar a cabo una serie de mejoras y reparaciones en el interior del cenobio. El trabajo de Ochoa consistió nuevamente en la redacción de las principales condiciones, recayendo después el trabajo en manos de los maestros Francisco Calvo y Alonso de Castro, “albañiles vecinos de la ciudad en las collaciones de la Madalena y de Santo Lorenço [...]”<sup>463</sup>.



Convento de Santa Ana y San José. Fachada de la iglesia. Anónimo. Siglo XVIII.

Este convento, fundado en 1589 con la aprobación del obispo don Francisco Pacheco, quedó establecido en una ermita consagrada a Santa Ana, a la que se agregaron unas casas aledañas del Marqués del Carpio, constituyendo éste el núcleo originario del actual conjunto. Poco después se emprendieron las obras de la iglesia, que sustituiría a la primitiva ermita. Con el tiempo, el convento fue adquiriendo una considerable extensión, ordenándose sus dependencias en torno a un claustro y disponiendo además de un huerto para las labores agrícolas y de recolección de las religiosas<sup>464</sup>.

El concierto firmado por Ochoa, Calvo y Castro data de marzo de 1601 y en él, el arquitecto siguió las instrucciones indicadas por la madre superiora del convento para proceder a “las obras quel dicho conbento quiere hacer en algunas pieças y en unas casas que tiene en propiedad [...]”<sup>465</sup>, comenzando por la apertura de una zanja de dos varas de ancho y tres cuartas de profundidad, paralela a las casas de doña María, citadas literalmente en la documentación<sup>466</sup>. Ello obligaría a derribar dos paredes existentes para ahondar sobre ellas y, de este modo, poder abrir con facilidad el canal de conducción.

<sup>463</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12428-P, fols. 291-293 vto.

<sup>464</sup> MORENO CUADRO, F. y PALENCIA CERREZO, J. M.: *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana*. Córdoba, 1989, pp. 16-22.

<sup>465</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12428-P, fols. 291-293 vto.

<sup>466</sup> *Ibíd.*

El trabajo incluyó también la obra en albañilería de una de las paredes colindantes al huerto, perforándola con dos vanos para favorecer la entrada de luz natural al interior del espacio. Las paredes del refectorio, igualmente, debían reforzarse mediante hiladas de tapial de tierra adobada mezclada con cal, obteniendo una mayor resistencia y solidez de sus paramentos.

También era obligación de los maestros derribar una pila de piedra que lindaba con la fachada principal de las casas de don Juan de Haro, en el extremo occidental; sacar a la venta sus materiales y, en el subsuelo, abrir otra zanja de once varas y media de largo para canalizar las aguas procedentes de la cocina, letrinas y huerto, hasta desembocar en otro conducto próximo a la calle.

Junto a esta fachada, debía levantarse otra pared abierta por dos arcos y un pilar central como eje estructurante, más dos estribos laterales para reforzar su fijación. A continuación, Ochoa recomendó la apertura de una tercera zanja paralela a dicha pared, de modo que el agua fluyera directamente hasta el exterior sin crear problemas de evacuación. Finalmente los maestros se obligaron a instalar unos canalones de barro alrededor del perímetro de las paredes de nueva fábrica, con el fin de mejorar la conducción del agua y su desagüe<sup>467</sup>.

Como solía ser frecuente en este tipo de conciertos de obra, la fábrica conventual se hizo cargo de los materiales: herrajes, madera suficiente para el montaje de los andamios, cal, arena y agua fundamentalmente, corriendo por cuenta de los maestros las herramientas necesarias como martillos, cinceles, espuelas, sogas “y los demas instrumentos que fueren menester [...]”<sup>468</sup>. De manera excepcional, el contrato no refleja la cantidad estipulada ni tampoco los tiempos marcados, lo que significa probablemente que hubo de extenderse una segunda escritura de concierto con el presupuesto final, de momento sin localizar. Por último Ochoa advirtió que “cuando se suvan las maderas del refectorio, a de alludar la gente a subirlas [...]”<sup>469</sup>, reiterando la necesidad de personal para el traslado del material, ante la dificultad física de las religiosas para abordar el trabajo, un dato anecdótico que no deja de ser reflejo del sistema de trabajo de la época.

---

<sup>467</sup> *Ibíd.*

<sup>468</sup> *Ibíd.*

<sup>469</sup> *Ibíd.*

Días después de la firma del contrato con la madre superiora carmelita, Ochoa concertó con doña Antonia de Madrid, viuda de don Juan de Guzmán y de los Ríos, la labra de una portada para la vivienda que la señora construía junto a la Puerta de Osario, en la collación de San Miguel<sup>470</sup>. El documento se firmó el 2 de abril del mismo año e informa, en primer lugar, del derribo del hastial principal de la casa para erigir sobre él la portada en cantería, orientada hacia la calle de la Puerta de Osario.

Destruído el muro, Ochoa saneó su cimentación y comenzó la obra a pie de albañilería para integrar la composición de la portada de nueva fábrica, según un boceto de la misma dibujado por el propio maestro y que, por desgracia, no hemos conseguido localizar. Estructuralmente la portada se compartimentó en dos cuerpos: el inferior, con el vano de ingreso al interior y dos ventanas, una a cada lado; y el superior, de dimensiones inferiores, sumando en conjunto una altura no superior a cuarenta tercias.

La decoración debía “yr muy bien labrada con todo el hornamento que parece en la traça con todos sus miembros de pedestales vasas colunas capiteles cornijamientos frontispicios quadros y cartelas escudos de armas que an de ser quatro en los lugares que parecen en la traça con todo su jornamento [...]”<sup>471</sup>. Continúa la escritura informando del tipo de piedra a utilizar, y cita la cantera egabrense del Lanchar, cuyo mármol es fácilmente identificable gracias a su característico color rosa crudo, empleado en la labra de los escudos de armas de la comitente y de su hijo, don Fernando de los Ríos, que campeaban en el ático.

Esta obra debió significar para Ochoa una verdadera meta profesional con la que depuró aún más su estilo, pues en la escritura se expresa que “ninguna obra aya en Cordova que sea mejor labrada [...]”<sup>472</sup>, lo que demuestra indudablemente el interés de la promotora por perpetuar su linaje y exaltar su poder en el ambiente social cordobés de la época.

---

<sup>470</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 30. Rodrigo de Molina. 10417-P, fols. 717-720.

<sup>471</sup> *Ibíd.*

<sup>472</sup> *Ibíd.*



Por último Ochoa se comprometió a levantar otra pared en albañilería, de similares dimensiones, a partir de la esquina occidental de la portada en dirección calle “de la muralla”, hasta alcanzar la altura del tejado. Todo el trabajo se concertó en 7.000 reales, que serían entregados al arquitecto en siete pagos fraccionados a medida que fuera avanzando la fábrica, dando por terminada la obra para el mes de noviembre del mismo 1601. Finalmente asistieron al contrato y firmaron como testigos Pedro de Baena, Alonso Aranda y Lope Ruiz, moradores en Córdoba, de profesiones desconocidas<sup>473</sup>.



Escritura de concierto de la fachada de doña Antonia de Madrid. AHPC. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 30. Rodrigo de Molina. 10417-P, fol. 719 r.

Terminados los trabajos para doña Antonia de Madrid, Ochoa se reunió en noviembre del mismo año con don Diego de Aguayo y Godoy, Caballero Veinticuatro de la ciudad, para redactar un pliego de condiciones con la edificación de un puente en cantería sobre el Arroyo del Término, entre las localidades de Montemayor y Montilla. La intervención de Ochoa consistió en la formulación de las principales condiciones, rematando finalmente el trabajo en manos de Francisco García de Matencio, “maestro de cantería vezino de la ciudad de Cordova en la collacion de *Omnium Sanctorum*”<sup>474</sup>.

Para ello, Ochoa diseñó un gran arco de medio punto con firme pretil y pilares en los laterales, sobre los que cargó el peso de la calzada y de los apartaderos. Previamente recomendó abrir una zanja de cuatro varas de grosor para cimentar la fábrica<sup>475</sup>. Como en muchos contratos de obras de la época, los materiales corrieron a cargo de García de Matencio, obligándose a autoabastecerse de piedra, cal, ladrillo, arena y herramientas propias. La obra se estipuló en 25 ducados y 15 días para su ejecución, iniciándose los trabajos el mismo día de la extensión del documento.

Días después de la firma de la anterior escritura, Juan de Ochoa volvió a comparecer ante el notario Alonso Rodríguez de la Cruz para firmar las condiciones de ejecución de

<sup>473</sup> *Ibíd.*

<sup>474</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 2. Gonzalo de Cieza. 16605-P, s/f.

<sup>475</sup> *Ibíd.*

unos baquetones perimetrales para la sepultura de don Francisco de Reinoso, labrada a finales de agosto de ese mismo año sobre el pavimento del recién construido crucero. Allí descansaban también los restos de don Leopoldo de Austria, en una fosa con lápida de dimensiones similares a la de Reinoso, motivo por el que el cabildo decidió aplicar el mismo esquema de marco perimetral a ambas lápidas, unificando de este modo su estructura, aunque variaran sus elementos decorativos.

El trabajo consistió en la labra y colocación de los baquetones, o cenefa perimetral, de las dos lápidas, en “piedra negra de las canteras de junto a Linares las cuales an de ser sanas sin pelo ni quebradura [...]”<sup>476</sup>. Para ello Ochoa amplió el perímetro de cada fosa una cuarta más, delimitando minuciosamente el espacio destinado a tumba y el espacio reservado para el marco. Las cárcavas de las sepulturas se cubrieron en ambos casos con las losas ya existentes, que contenían los epitafios de cada prelado y, finalmente, se procedió a añadir el baquetón perimetral de unos 20-25 centímetros. Cada marco quedó compuesto por pequeños sillares rectangulares organizados alrededor de ambas lápidas, perfectamente incrustados en el pavimento y sin orificios ni grietas entre sillar y sillar. Firmadas las condiciones, el trabajo material finalmente se adjudicó a los canteros Pedro y Miguel del Portillo, por el precio de 32 ducados.

Tiempo después, a medida que se fueron sepultando otros prelados en el crucero, el cabildo se preocupó por mantener el mismo esquema de lápida sepulcral con baquetón, según el modelo ideado por Juan de Ochoa para las lápidas de Reinoso y Austria. Éstos fueron: don Pablo de Laguna (†1606), don Antonio Valdés (†1657), don Martín de Barcia (†1771), don Agustín Ayestaran y Landa (†1804) y don Pedro Antonio de Trevilla (†1832)<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1601. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12429-P, fol. 504-505.

<sup>477</sup> GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* p. 812.



Lápida sepulcral de don Francisco de Reinoso. Catedral de Córdoba, crucero. 1601.



Lápida sepulcral de don Leopoldo de Austria.  
Catedral de Córdoba, crucero.  
1557 (baquetón de 1601).

Finalmente el año de 1601 trajo consigo el proyecto municipal más necesario y esperado del momento. Se trata de la obra de la casa de las comedias construida en la calle que pronto tomaría el nombre precisamente de “las Comedias”, sustituido en el siglo pasado por el de “Velázquez Bosco”, junto a la Catedral; un proyecto gracias al cual Juan de Ochoa quedó vinculado a la historia del teatro español moderno, como referente en materia de construcción y precedente directo del corral de comedias que más tarde se extendería por toda la Península.

La ciudad de Córdoba ya contaba con un anterior teatro desde al menos 1580, construido sobre la casa particular del doctor Pedro Mato, junto al convento de Santa Ana y San José. Años después, el ayuntamiento planteó la conveniencia de levantar su propia casa de comedias y, en octubre de 1599, tras la aprobación de don Diego de Vargas y Carvajal, Corregidor, se procedió al nombramiento de una comisión para la dirección del proyecto, integrada por los caballeros Veinticuatro Diego de Aguallo y Godoy, Alonso de Armenta, Jerónimo Manrique y Francisco de Corral, y el jurado Juan de Baena<sup>478</sup>.

La primera propuesta de obra fue llevada a cabildo el día 5 de noviembre de 1599. En ella se propuso levantar el inmueble en el centro de la plaza de la Corredera, rodeado de tendejones de madera que se alquilarían para la venta de pescado y otros alimentos. El motivo por el que se pretendía aunar en un mismo espacio físico actividades tan dispares, radica fundamentalmente en el deseo de la ciudad de establecer negocios de diversa índole con cuyos ingresos sanear la economía municipal. No obstante la propuesta quedó temporalmente paralizada, sin resolución, a la espera de una futura decisión<sup>479</sup>.

Dos años después, el Caballero Alonso de Armenta propuso edificar el teatro sobre el ruinoso edificio de la cárcel vieja, y no en la Corredera, calculando en más de 600 ducados el beneficio anual. Ciertamente la propuesta era lógica y muy válida, pero la falta de fondos para sufragar los gastos de la construcción, impedía cualquier paso.

Como posible solución, el caballero planteó la entrega en usufructo del inmueble a un particular durante una serie de años, a cambio del compromiso de edificarlo a su costa,

---

<sup>478</sup> Archivo Municipal de Córdoba (A.M.C.). Actas Capitulares, 25/10/1599, s/f.

<sup>479</sup> Sobre este tema véase: GARCÍA GÓMEZ, A. M.: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694): contribución a su historia documental”, en: *Crítica* (50), 1990, pp. 23-40.

conforme a la traza y diseño que se le diere. La propuesta fue aprobada por mayoría, únicamente a excepción de don Pedro Ruiz de Aguayo, alegando en su oposición razones de índole moral, y la de don Alonso de Argote de los Ríos, quien por parecidos motivos, propuso elevar licencia al monarca para que solo se pudiera representar obras durante el tiempo pascual, sin faltar de este modo al decoro que marca el calendario litúrgico de la Iglesia.

Días después, el 9 de noviembre, se formalizó la propuesta de Armenta y la ciudad comisionó a los señores Martin Alonso de Cea, Francisco de Corral, Jerónimo de Aguayo y Manrique, Arias de Acevedo y Alonso de Godoy y Ponce de León, para que con los jurados Juan de Baena, Ambrosio de Herrera y Pedro Fernández de Córdoba procedieran al concierto de la obra.

Pasado un tiempo, la diputación encargada del proyecto se reunió con el maestro Juan de Ochoa y éste expresó su interés por el inmueble, comprometiéndose a edificarlo a su costa según sus propias trazas y diseño, invirtiendo entre diez y catorce mil ducados en la fábrica, sin obligación de pagar nada al municipio durante los tres primeros años de funcionamiento y, a partir de esa fecha, ciento cincuenta ducados de renta anual. Seguidamente, el 25 de noviembre de 1601, se firmó una primera escritura de concierto y se solicitó licencia real para representar comedias en régimen de monopolio, garantizando de este modo los beneficios<sup>480</sup>.

La rapidez con que se firmó el contrato solo se admite si consideramos que el tema estaba ya hablado de antemano entre Ochoa y, al menos, algunos de los diputados del proyecto. Para comprender tanto el concierto, como las impugnaciones de que será muy pronto objeto, debemos también tener en cuenta las diversas circunstancias que rodearon la transacción: el municipio poseía desde hacía años un edificio vacío y ruinoso (el de la antigua cárcel), que de ser vendido no darían por él más de trescientos o cuatrocientos ducados, y de ser entregado en alquiler, solo reportaría una renta de ocho o diez ducados anuales<sup>481</sup>.

Sin embargo, el día 12 de noviembre de 1601 Pedro González de Hoces impugnó la escritura extendida y paralizó el proyecto, argumentando en primer lugar que el

---

<sup>480</sup> GARCÍA GÓMEZ, A. M.: *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694, reconstrucción documental*. Londres, 1990, p. 15.

<sup>481</sup> A.M.C.: Actas Capitulares, 31/01/1603, s/f.

usufructo privaría a la ciudad de un derecho municipal que le correspondía, por tratarse de un beneficio que iría a parar a Ochoa y no a las arcas públicas, aunque fuese durante solo tres años. También cuestionó el no haber seguido los correspondientes pasos de subasta y pregón a la hora de adjudicar la obra a Ochoa y, en tercer lugar, documentó que la cárcel vieja estaba ya arrendada y “no es lícito hacer innovación alguna en ella mientras corra el dicho arrendamiento [...]”<sup>482</sup>. No obstante se siguió adelante con el proyecto, según las condiciones formuladas en el primer documento, sacando la obra a subasta pública bajo la condición de edificar con dinero del propio municipio, tomando prestados 600 ducados de la hacienda de las obras.

En este estado de tramitación, el día 23 de noviembre, Juan de Ochoa presentó un nuevo documento con las principales condiciones para edificar la casa de comedias “en el sitio y lugar de la cárcel vieja [...]”<sup>483</sup>. La obra se sacó inmediatamente a subasta y se remató a los pocos días en los maestros albañiles Francisco de Savariego y Juan Ruiz de Reina. Días después se dio libranza de los 600 ducados en la hacienda de obras para que de ellos se fuera gastando el dinero necesario<sup>484</sup>. No obstante, los maestros redactaron un memorial informando de sus dificultades a la hora de empezar los trabajos y solicitaron una mayor soltura del contrato.

Finalmente, durante los últimos días de 1601 se inició el proceso de edificación del inmueble, continuándose de manera ininterrumpida hasta diciembre del año siguiente, cuando el edificio estaba ya lo suficientemente adelantado como para representar en él las primeras funciones<sup>485</sup>. Su esperada inauguración tuvo lugar el día 25 de diciembre de 1602, con una obra representada por la compañía de Pinelo a la que asistieron multitud de cordobeses y una nutrida representación del cabildo municipal.

Antes de comenzar las obras, se procedió al derribo de los calabozos y preparación del suelo para levantar sobre él tres corredores “en cuadrado y en redondo que circunden toda la cárcel”<sup>486</sup>. Dos de estos tres corredores se trazaron paralelos a los murallones laterales, levantando el tercero en la parte propiamente interna. El interior de dichos pasillos debía mostrar una pared baja de vara y media de alto y dos ladrillos y medio, es

---

<sup>482</sup> *Ídem*. 12/11/1601, s/f.

<sup>483</sup> *Ídem*. Patrimonio Municipal, Casa en la calle de las Comedias, doc. 11 SF/C 00116-011, s/f.

<sup>484</sup> *Ídem*. Actas Capitulares, 28/11/1601, s/f.

<sup>485</sup> La sesión capitular de 16 de diciembre de 1602 informa de que “la casa esta acabada para poder representar [...]”. En: A.M.C. Actas Capitulares, 16/12/1602, s/f.

<sup>486</sup> A.M.C. Patrimonio Municipal. Casa en la calle de las Comedias, doc. 11. SF/C 00116-011, s/f.

decir dos pies y medio de grosor, sobre una zanja de tres varas de profundidad y tres pies y medio de ancho. Este muro quedaba embebido dentro del graderío y servía, por tanto, de contención a cuatro hileras de gradas construidas más adelante, al tiempo que reforzaba el murallón exterior como si se tratara de un enorme estribo.

Las gradas se dispusieron a partir de una escalera construida en piedra y ladrillo, con unas medidas de dos cuartas y media de alto y media vara de ancho cada una. Por tanto, el conjunto del graderío dibujaba en planta un perfecto cuadrado de dos varas y media de alto por otras dos varas y media de ancho. El documento sugiere además que la “postrera ylada que a de ser asyento de las gradas sea de canteria muy bien labrada”, y que los asientos “vayan entablados con tablas de una pulgada de grueso”, de manera que las sillas quedasen aisladas de los contrastes climáticos<sup>487</sup>. Entre el graderío y el patio principal se dispuso un espacio de cuatro tercias y media de ancho destinado a pasillo, pensado para favorecer la circulación de los espectadores mientras ocupaban sus asientos.

Los corredores iban flanqueados por hileras de columnas de piedra, que los maestros habían de “asentar por la orden questa en la traça [...]”<sup>488</sup>. El tejado de esta parte del edificio cubrió las gradas y el pasillo delante de ellas; un tejado de una sola vertiente que, arrancando del murallón correspondiente, estribaría formando un plano inclinado sobre las planchas horizontales que cargaban en las columnas asentadas sobre el cuerpo alto de los corredores. Su altura, por tanto, debía ser de siete varas y media, coincidiendo con la altura de los murallones, quedando cubierto todo su exterior con tejas y una hilada de ladrillo perimetral que formaría un ala con un tercio de vuelo.

La vertiente del tejado en las partes paralelas a los murallones arrancaba precisamente de éstos. Sin embargo, la sección semicircular debía iniciar su movimiento a partir de paredes de nueva fábrica con idéntica inclinación. Así se informa en el documento sobre la labra de “las dos paredes redondas hasta la altura del dicho texado [...]”<sup>489</sup>. Este lienzo de pared quedaba partido al incidir sobre el murallón frontero al de entrada, formando de este modo no una pared, sino dos, ambas de albañilería.

---

<sup>487</sup> *Íbid.*

<sup>488</sup> *Íbid.*

<sup>489</sup> *Íbid.*

Por otro lado, respecto al tablado, aunque no se menciona su emplazamiento exacto, es lógico pensar que quedara montado de cara al patio y a las gradas, con el escenario bien centrado.

Semanas después de la extensión del primer concierto, se volvió a redactar una nueva escritura donde se modificaron algunas condiciones del anterior documento. Este nuevo apéndice fue redactado el día 19 de diciembre de 1601 y en él se indica que el cuarto de la calle no debía construirse entero, sino solo el escenario y, tras él, el “aposeno de detrás para vestirse”<sup>490</sup>, sin especificar medidas, materiales, ni soluciones constructivas.

Todo el cuerpo principal del edificio debió estar enmarcado por el murallón que daba a la calle, abriéndose en la pared contigua tres puertas que comunicaban el vestuario bajo con el tablado, sirviendo las dos laterales para entrada y salida de los representantes y la central para apariencias y escenas interiores.

A la información extraída de los documentos concertados hasta este momento, viene a sumarse la que nos proporcionan las tasaciones de gastos redactadas el 22 de enero de 1603 por peritos y especialistas que valoraron la obra. Estos informes incluyen datos nuevos junto con otros que amplían y corroboran lo contenido en los dos documentos anteriores. En concreto se presentan dos tasaciones: una, de lo contratado para la obra de carpintería; y la otra, de las masías referentes a la obra de albañilería. Esta última presenta un formato relativamente pequeño, con un tipo de letra bastante ilegible, dañado además por la acidez de la tinta y su interacción en el soporte. La tasación de la labor de carpintería, en cambio, se halla mejor conservada y sus detalladas partidas proporcionan abundante información adicional<sup>491</sup>.

Gracias a este documento se sabe que entre el vestuario bajo y el tablado había un aposento que daba a la calle, cubierto con un tejado con armazón en forma de tijera. También había un barandal de madera torneada que caía sobre el tablado del escenario, con balcón central sobre el cuerpo alto del edificio, perpendicular a la puerta principal del tablado, y que comunicaba con el aposento de las tramoyas por una o varias aperturas en la pared. Éste era un espacio interior situado entre la pared lateral derecha y el cerramiento inferior derecho del murallón, carente de comunicación directa con la

---

<sup>490</sup> A.M.C. Patrimonio Municipal. Casa en la calle de las Comedias, doc. 11. SF/C 00116-011, s/f.

<sup>491</sup> *Ibid.*



calle y reservado exclusivamente para el montaje y preparación de los escenarios móviles.

Dentro del vestuario bajo se organizó el plinto, o plataforma de madera, destinado a elevar el nivel del suelo hasta una cierta altura. En efecto, esta plataforma era necesaria para salvar el desnivel que existía entre el terreno en declive del aposento bajo y el suelo del tablado. Según estudió el profesor A. M. García, este desnivel medía en su parte baja casi un metro y medio, correspondiente a la altura del tablado. Sin esta plataforma, la comunicación y el tráfico de actores entre el vestuario bajo y el escenario, a través de sus puertas, hubiera sido realmente dificultosa. Sobre los lados de la plataforma debían estribar vigas horizontales para formar el “suelo holladero del bestuario” o, lo que es lo mismo, reforzar los pilares de las cámaras inferiores que recibían el peso del escenario<sup>492</sup>.

El suelo del tablado se cubrió con maderas estribadas sobre los paños de albañilería de la estructura que presta base al escenario. De este modo, aunque el tablado quedase hueco por dentro, no parece que existiera comunicación con el sotanillo de la plataforma subterránea, puesto que entre ambos se dispuso un sólido lienzo de pared.

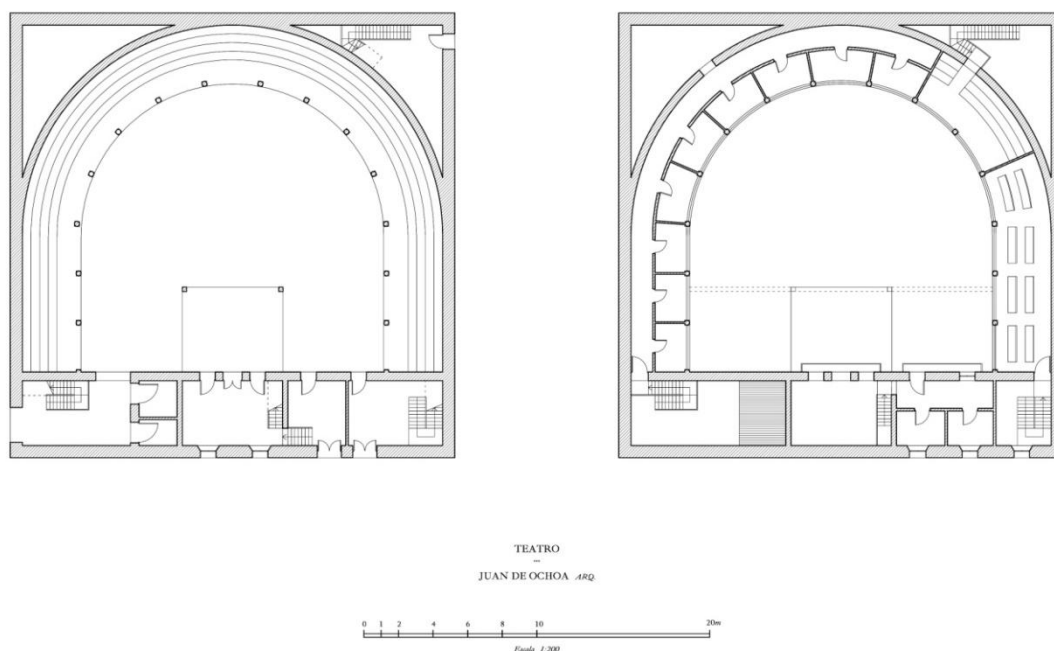
En los extremos de la delantera del tablado se debieron alzar dos pilares sobre los que apoyarían sendas almojayas, estructuras rectangulares de madera desarrolladas horizontalmente a lo largo de toda la superficie superior del tablado, sirviendo a la vez de elemento compositivo y decorativo. Estas almojayas permitían la colocación de vigas y zarzos de cañas para la construcción del desván que proporcionaba techo al escenario. Este cielo raso hacía que la armadura del tejado que cubría el escenario quedara invisible a la vista. La altura de estos dos pilares y la del techo mismo hay que suponerla lo bastante elevada como para permitir que el barandal que caía sobre el escenario, se pudiera ver desde cualquier punto del edificio. Por ende, Ochoa diseñó un tejado colgadizo que compartía un mismo caballete con la vertiente de tejado que desaguaba a la calle, al tiempo que cubría los aposentos reservados para los representantes.

La zona de los corredores altos incluía espacios destinados a aposentos para los miembros del cabildo civil, y sitios reservados exclusivamente para las mujeres,

---

<sup>492</sup> *Ibid.*

distribuyéndose todos a mano derecha del tablado, permitiendo de este modo la correcta y clara visualización de las funciones. Esta parte del corredor alto incluía además las tribunas, comunicadas mediante siete puertas con cerrojos y aldabillas de las cuales, una sería la que proporcionaba entrada común al tránsito. Las restantes seis puertas se organizaron a lo largo de los tabiques con componían dichas tribunas.



Plantas baja y alta de la Casa de Comedias, Córdoba. Juan de Ochoa. 1601-03. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

Las tasaciones conservadas en los fondos del Archivo Municipal informan de unas celosías sobre las tribunas que protegían a los ocupantes de la curiosidad de los espectadores. También se citan doce bastidores cuya función no se especifica, aunque pensamos que pudieron ser convertidos en armazones ideados para soportar los tableros de las puertas<sup>493</sup>.

Este era, pues, el aspecto que ofrecía la fábrica del inmueble en diciembre de 1602, cuando se estrenó la primera representación: un tablado de seis varas de lado por siete de ancho y más de vara y media de alto, con techo y tejado. Este tablado sobresalía

<sup>493</sup> *Ibid.*

hacia el patio, con forma de herradura, circundado por un cuerpo bajo paralelo a los murallones laterales. Cuatro filas de gradas se distribuían a lo largo de este corredor, con un pasillo delantero en cuyo suelo se dispuso una hilera de columnas que mediaban entre el corredor y el ámbito del patio. Sobre dos segmentos de este pasillo bajo se construyeron dos corredores altos paralelos a los murallones laterales; el primero - reservado para los miembros del concejo municipal- se situó a mano derecha del tablado, mientras que el segundo, en posición opuesta y paralela al primero, albergó tres tribunas más un triforio trasero de comunicación.

Más adelante, en febrero de 1603, se redactó otro documento con las condiciones para “acabar y fenecer la fabrica de la casa del teatro donde se rrecitan las comedias [...]”<sup>494</sup>. Las instrucciones iban dirigidas, como de costumbre, al maestro que tras debida subasta se encargara de acabar la obra, aunque los términos en que están redactadas dejan bien claro que la dirección general seguía a cargo de Ochoa, a cuya traza se continúa haciendo referencia.

En términos generales, la intervención se completó con la obra final en el corredor semicircular del graderío, que aumentó tanto el espacio de la plataforma central, como el diámetro del pasillo y tribunas. Esta fase conllevó la cubrición de toda la estructura mediante un colgadizo con vertiente inclinada hacia el patio. También se procedió al enmaderamiento del pavimento y, como broche final, se pintaron cuatro escudos; “dos de armas rreales y dos de armas de la ciudad [...]”<sup>495</sup>, repartidos entre la pared del tablado y el aposento reservado al concejo municipal. Terminados los últimos trabajos de retundido en cantería, el día 21 de julio de 1603 Juan de Molina, contador de la ciudad, presentó un memorial con las cantidades y precios en que se habían rematado las obras finales, sumando en total 1.285.046 maravedíes<sup>496</sup>.

De este modo quedó terminada la fábrica de la primera gran casa de las comedias que existió en Córdoba, un edificio flamante con el que Ochoa cristalizó los deseos del municipio cordobés a la hora de poseer un teatro propio que canalizara hacia el erario público unos ingresos con los que reforzar la economía de finales del siglo XVI. La reconstrucción documental del edificio ha permitido acercarnos tanto a su estudio histórico-artístico, como a su importante valor antropológico, al tratarse -en palabras del

---

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> *Ibid.*

<sup>496</sup> *Ibid.*

profesor A. M. García-, “de una caja de resonancia en la que reverberaron múltiples ecos de la estructura viviente de la Córdoba del seiscientos [...]”<sup>497</sup>.

A finales del siglo XVII el edificio cerró por última vez sus puertas y con el tiempo fue deteriorándose hasta quedar finalmente convertido en ruinas. Años después se derribó por completo y, tras la expoliación de sus principales materiales, se redujo a un simple solar. Más adelante la ciudad obtuvo permiso real para enajenar el espacio y, en 1737, fue adquirido por el cabildo catedralicio por 13.348 reales, con intención de convertirlo en atarazana para almacenamiento de enseres y taller de trabajo. Sus dimensiones lógicamente variaron, sin embargo siguió mostrando su aspecto de cuadrilátero ligeramente irregular, con unas medidas de 31 varas exteriores y 29 en sus cuatro lados internos<sup>498</sup>. Posteriormente fue habilitado como casa de vecinos y más adelante se reformó para albergar, desde 2003, la sede del Colegio Oficial de Enfermería en la ciudad.

Paralelamente, en el terreno de la arquitectura religiosa, Juan de Ochoa contrató en 1602 con la comunidad de agustinos de la ciudad “hazer dos angulos altos que se començaron a hazer en el claustro primero del dicho monasterio [...] uno de los dichos angulos questa cubierto es el que alinda con el rrefetorio y el angulo sigundo alinda con la Capilla de las Angustias [...]”<sup>499</sup>. La obra se concertó en 350 ducados y, en función de las necesidades que fueran apareciendo, el maestro podría ampliar la plantilla de peones sin necesidad de firmar nuevas escrituras notariales.

Estos dos ángulos delimitaban las pandas norte y oriental del patio; el primero comunicaba con la arquitectura interior del cenobio, de ahí la referencia “alinda con el rrefetorio [...]”<sup>500</sup>. El otro ángulo se ha identificado en el extremo sur de la panda oriental, correspondiente al muro que “alinda con la Capilla de las Angustias [...]”<sup>501</sup>, es decir el que separa la arquitectura claustral con la del templo, en concreto con la capilla presidida por la Virgen de las Angustias, que cierra el brazo norte del crucero.

La obra se inició el día 13 de marzo según las condiciones estipuladas en el contrato; sin embargo un parón en octubre de 1606 causado por la muerte del maestro, retrasó el

---

<sup>497</sup> GARCÍA GÓMEZ, A. M.: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694)...”, pp. 23-40.

<sup>498</sup> GARCÍA GÓMEZ, A. M.: *Casa de las Comedias de Córdoba...* p. 27.

<sup>499</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1602. Oficio 5. Francisco Rodríguez de la Cruz. 15858-P, fols. 299 vto-303 vto.

<sup>500</sup> *Ibid.*

<sup>501</sup> *Ibid.*

proyecto, viéndose finalmente rematado por Blas de Masavel a finales del año 1607. Hasta la fecha de su muerte, Ochoa recibió de sueldo diario dos ducados, correspondientes a la fracción de los 350 en que se concertó el encargo.

Era obligación de la fábrica conventual facilitar al arquitecto la piedra, madera y resto de materiales, condición muy habitual en este tipo de contratos con órdenes y entidades religiosas. Por su parte, Ochoa debió aportar las herramientas y controlar el abastecimiento de agua y número de peones según avanzaran los trabajos. El documento se extendió ante el notario Francisco Rodríguez de la Cruz y en él figuraron como testigos fray Agustín de la Torre, prior; fray Lorenzo López, superior; fray Alonso Carrillo y fray Lope de Angulo<sup>502</sup>.

No obstante la configuración espacial del convento quedó peligrosamente alterada cuando, en 1808, la invasión francesa causó su correspondiente estrago. Nada más tomar el conjunto, las tropas napoleónicas lo convirtieron en cuartel, y la iglesia fue desacralizada y transformada en cuadra<sup>503</sup>. Los daños sufridos fueron incalculables. Tras el asentamiento de la orden, ahora dominica, en 1903 por orden del Obispo José Pozuelo (1898-1913), el templo fue deteriorándose cada vez más, hasta que su cierre de cara al público se impuso con necesidad. Durante décadas el conjunto permaneció clausurado, hasta que las reformas de los últimos treinta años devolvieron al interior su aspecto original.

Durante estos últimos años Ochoa trabajó al servicio de otras órdenes religiosas, caso de las dominicas de Santa María de Gracia, comunidad fundada en 1475 por don Pedro Ruiz de Cárdenas, alcalde mayor y Veinticuatro de Córdoba, en la manzana ocupada en la actualidad por la Plaza del poeta Juan Bernier. Este convento, del que solo se mantiene en pie las jambas de la portada principal de la iglesia que da a la calle del mismo nombre, fue derribado en 1974 por hallarse en alarmante estado de ruina. Previamente, durante la invasión francesa en Córdoba, el conjunto fue destinado a cuartel y, tras el fin de la Guerra de la Independencia, las religiosas regresaron al convento, fusionándose tiempo después con las monjas de la comunidad de Jesús Crucificado, de la misma orden. Sin embargo su paulatino deterioro y escasez de medios económicos para hacer frente a las intervenciones, propició el fin de la vida

---

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> Se conserva una cartela conmemorativa en el cielo raso de la nave de la Epístola, que informa de la toma napoleónica y sus principales consecuencias.

comunitaria de las religiosas y, tras un largo proceso de incertidumbre, finalmente el ayuntamiento intervino y decidió erigir en su lugar la hermosa plaza dedicada al poeta cordobés Bernier.



Jambas de la portada de la iglesia conventual de Santa María de Gracia, Córdoba. Juan de Ochoa, 1601-1605. Sobre el dintel se advierte el movimiento inferior de una hornacina de sección semicircular y, a ambos lados, cenefas con decoración de dientes de sierra.

Antes de su derribo, los libros y registros de cuentas del convento fueron recuperados y depositados en los fondos del Archivo Histórico Provincial. El libro 1.275 reúne las cuentas de fábrica del período 1601-1617 y su contenido resulta sumamente interesante, pues informa de la carencia de iglesia en el conjunto cenobial, motivo por el que las religiosas habilitaron una de sus salas de mayores dimensiones a espacio sagrado.

La decisión de erigir un templo se formalizó en tiempos del obispo don Francisco de Reinoso, quien dio la licencia para comenzar la edificación el día 13 de febrero de 1601, “segun la traça y modelo que avia dado Joan Ochoa, maestro de canteria de las obras desta ciudad [...]”<sup>504</sup>, rematando los trabajos de albañilería en Alonso de Castro,

---

<sup>504</sup> A.H.P.C. Clero, Libro 1.275, Cuentas 1601-1617, s/f.

maestro albañil. La documentación consultada incluye una lista detallada de materiales (cal, arena, maderas, piedra y ladrillos), con sus respectivos costes y cantidades, que se fueron encargando y utilizando durante el transcurso de la edificación. También se mencionan los oficiales y maestros que colaboraron en el proyecto; sin embargo no se especifican los honorarios, ni los plazos señalados para entregar la obra<sup>505</sup>.

Los trabajos debieron llevarse a cabo con puntualidad, como especifica una de las cláusulas de un memorial de Ochoa donde el propio maestro informa: “El convento de monjas de Nuestra Señora de Gracia desta ciudad estan concertadas conmigo en dozientos ducados por la maestria de la yglesia que tiene oy [...]”<sup>506</sup>. El documento fue redactado en octubre de 1606, lo que significa, por tanto, que el templo se erigió en el periodo comprendido entre 1601 y 1606.

Lamentablemente no se han conservado imágenes del interior del templo, aunque resulta muy interesante la visión ofrecida por Ramírez de Arellano en sus *Paseos por Córdoba*, donde el autor plantea la siguiente descripción:

“la iglesia es de muy buena forma, con el presbiterio muy lindo y un altar mayor en cuyo centro se ve un buen cuadro de la Encarnación. Ocupan sus lados otros que representan a San Pedro de Verona y Santo Domingo de Guzmán, a cuya orden pertenece, y por cima están las efigies de San Francisco y San Raimundo, ocupando el centro un buen Crucifijo. En la cruz que forma esta iglesia hay dos buenos altares modernos y de buen orden, con Santo Domingo y Santa Catlina de Siena, teniendo otros cuatro, uno de ellos dedicado a la Virgen del Rosario, en el que se ve un buen cuadro, obra de don Antonio Monroy. En la Capilla del Descendimiento había un San Andrés, de [Antonio] del Castillo, que ya no está en su sitio. Tiene coro alto y bajo muy espaciosos [...]”<sup>507</sup>.

---

<sup>505</sup> *Ibid.*

<sup>506</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales, Oficio 5, Francisco Rodríguez de la Cruz, 15872-P, fols. 286-288.

<sup>507</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Tomo I. Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo, 1873, p. 110.



Motivo decorativo de dientes de sierra utilizado en la portada del convento de Santa María de Gracia.  
Juan de Ochoa, 1601-05.



Cornisa sobre la serliana del hastial del coro. Catedral de Córdoba. 1598.  
Juan de Ochoa. Detalle de la ornamentación; dientes de sierra, triglifos y metopas.

Meses después del concierto con la comunidad dominica, el arquitecto contrató con don Alonso Buitrago y don Bernardo de Alderete, canónigos, la terminación de la capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella, monumental templo quinientista construido sobre los restos de una antigua mezquita de época califal, cuya grandiosidad y elegantes formas le conceden la popular denominación de “catedral de la campiña cordobesa”.

Esta majestuosa capilla mayor de Santaella fue proyectada hacia 1560 por Hernán Ruiz II, y su trabajo material se adjudicó a Diego de Vergara, aparejador que, años después, abandonó el proyecto tras ser llamado por el cabildo de la Catedral de Málaga para dirigir sus obras. Al respecto, informa la visita pastoral del año 1563 cómo: “la obra de la dicha yglesia pago mucha cantidad de maravedises a Diego de Bergara cantero que dizen que bibe al presente en Malaga esto para que hiziese la capilla maior de la dicha yglesia que agora se esta haciendo de la qual no hizo mas que la çanja [...]”<sup>508</sup>. Efectivamente, Vergara solo delimitó la zanja a partir de la cual se cimentaron los muros, abriendo paso a las labores específicas de levantamiento y edificación de la fábrica.

Tras la marcha de Vergara a Málaga, don Francisco de Soto, visitador diocesano, contactó con el cantero Francisco de Molina, a quien más tarde también se le otorgó el título de maestro mayor de la obra y a cuyo cargo estuvo la ejecución de la misma hasta

<sup>508</sup> Archivo Parroquia de la Asunción, Santaella (A.P.N.S.A.S.). Visitas Generales: Libro I, fol. 49.



abril de 1571. La inspección periódica de las obras, sin embargo, se encargó a Sebastián de Peñarredonda, maestro de cantería que trabajaba junto a Hernán Ruiz III en la edificación de la iglesia parroquial de Luque<sup>509</sup>.

Cuando en 1569 falleció Hernán Ruiz II, el equipo de peones y oficiales remataba los últimos trabajos de cimentación de los muros. Seguidamente se instaló una grúa para facilitar el traslado de los materiales y se procedió al montaje de los andamios con la madera facilitada por el obrero parroquial. A partir de este momento, la obra de la capilla mayor quedó bajo la dirección de Hernán Ruiz III, quien visitó en tres ocasiones la fábrica entre septiembre de 1568 y abril de 1571<sup>510</sup>.

La entrada del nuevo maestro mayor supuso nuevos cambios en los cargos de responsabilidad de la obra. Sin embargo desconocemos cómo evolucionaron la edificación y los niveles alcanzados en cada fase, pues la información registrada en las cuentas de fábrica es muy escasa y dificulta su reconstrucción documental. Con todo, es muy probable que las obras siguieran un ritmo acelerado hasta al menos septiembre de 1577, produciéndose luego un descenso desde 1578 a 1583.

No obstante, cuando la situación parecía entrar en un estado de estancamiento alarmante, don Francisco de Reinoso visitó Santaella en 1600 y en su texto pastoral, “mando al obrero susodicho fuesse conprando los materiales que por horden de Juan de Ochoa maestro maior de las obras deste obispado pareciesen necesarios para la continuacion y cubierta de la capilla maior y demas cuerpo de la dicha yglesia [...]”<sup>511</sup>. Encontramos en esta cita un cambio de gran interés: la sustitución de maestro mayor en la persona de Juan de Ochoa, a quien se le encomendó un triple cometido: terminar de levantar los muros de la capilla mayor, cubrirla y, más adelante, trazar el cuerpo perpendicular al presbiterio. Vemos, por tanto, cómo ya en 1600 Ochoa tuvo su primera toma de contacto con la fábrica de la capilla mayor de Santaella, aunque su intervención con la que concluiría el deseado proyecto se materializaría más adelante, durante el episcopado de don Pablo de Laguna (1603-1606).

Exactamente, la firma del contrato para la terminación de la capilla mayor tuvo lugar el día 10 de enero de 1604. El documento fue hallado en los protocolos notariales

---

<sup>509</sup> LUQUE CARRILLO, Juan: “Hernán Ruiz III y las obras de la iglesia parroquial de la Asunción de Luque (Córdoba)”, en: *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), pp. 131-142

<sup>510</sup> A.P.N.S.A.S. Visitas Generales: Libro I, fol. 259 vto.

<sup>511</sup> *Ídem*. Libro V. Fol. 31.

cordobeses, estudiado y transcrito por José Valverde en 1970 y en él, además de todas las cláusulas convencionales repetidas en este tipo de contratos, aparecen las condiciones específicas formuladas por el arquitecto, junto a una serie de “trazas modelos y dibuxos hechos por mi el dicho Juan de Ochoa”, en un pliego independiente imposible de localizar<sup>512</sup>.

El encargo incluyó el levantamiento de los muros hasta alcanzar el movimiento de la cubierta y la labra de una cornisa de 43 varas de longitud sobre la que montó una cúpula decorada interiormente con siete filas de casetones que decrecen en tamaño hacia el centro. La obra se concertó en 2.000 ducados más tres cahíces de trigo y dos de cebada, reservando la edificación del cuerpo perpendicular para una segunda fase que se extendió hasta mediados del siglo XVII y que, por motivos lógicamente cronológicos, excede de nuestro estudio<sup>513</sup>.

Según el orden establecido, Ochoa terminó de levantar en cantería los cuatro muros de la capilla, dejando medios puntos bajo los arcos torales que se adornan con serlianas y grandes hornacinas ideadas para albergar retablos y altares, salvo en el cerramiento que comunica con la nave. En cada una de las cuatro esquinas del cuadrado, el arquitecto colocó las correspondientes pechinas sobre las que cargó el peso de la gran cúpula. Para excusar mayores gastos, éstas se construyeron en ladrillo y se recubrieron de cal. Tres vanos circulares en los testeros sur y laterales, permiten la entrada de luz natural al interior de la capilla, más otras cuatro oquedades que marcan el movimiento de la bóveda y contribuyen, igualmente, a iluminar el espacio.

---

<sup>512</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1604. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12433-P, s/f.

<sup>513</sup> AA. VV.: *Santaella: Estudios históricos de una villa cordobesa*. Córdoba, 1986. p. 169.



Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, capilla mayor. Hernán Ruiz II y Juan de Ochoa, segunda mitad siglo XVI-1606.



Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Bóveda de la capilla mayor (det.) Juan de Ochoa. 1604-1606.



Santaella, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, capilla mayor. Vano del testero occidental, con marco de cantería, hornacinas laterales y entablamento. Juan de Ochoa, 1604-1606.



Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Decoración casetonada en el intradós del arco toral (det.). Juan de Ochoa, 1604-1606.



Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella. Pechina del ángulo suroccidental sobre la que monta la bóveda (det.) Juan de Ochoa. 1604-1606.



Seguramente Ochoa tuvo muy en cuenta los tiempos acordados en el contrato y, antes de febero de 1605, don Alonso Buitrago y don Bernardo de Alderete procedieron al pago fraccionado de los 2.000 ducados, cantidad que el arquitecto no terminaría de cobrar en vida, y recibió entre 1607 y 1609 su viuda.

Inmediatamente después de la firma del contrato de la capilla mayor de Santaella, Juan de Ochoa dio las trazas de la desaparecida iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de la localidad de Estepa, según escritura notarial con fecha de 22 de marzo de 1604 extendida en la villa sevillana ante el escribano Pedro Gómez. El encargo hubo de salir, como era habitual, a subasta pública y se remató finalmente en Bartolomé Muñoz, alarife al que ya nos hemos referido en anteriores ocasiones.

Son muy pocos los datos que conocemos acerca de esta obra, pues la escritura con el concierto de la misma se encuentra prácticamente ilegible, de modo que solo podemos reconstruir su historia gracias a los datos proporcionados por A. Recio Veganzones, quien estudió a fondo el proceso de fundación de la comunidad y sacó a la luz sus principales fondos documentales<sup>514</sup>. Tiempo después, Jorge A. Jordán publicó una magna obra donde recopiló la historia y principales manifestaciones artísticas surgidas en torno a las clausuras de mínimos en la provincia de Sevilla, e incluyó el caso de Estepa, del que aportó el contrato de la fábrica de la iglesia con Bartolomé Muñoz, según los planos y diseños de Ochoa<sup>515</sup>. Sin embargo cuando intentamos comprobar la cita documental, descubrimos que el legajo se hallaba destrozado, a causa de la acidez de la tinta y su erosión en el soporte. Por tanto no pudimos revisar el contenido de la escritura, quedando de entredicho algunos detalles que, a pesar de los avances en la investigación, quedan aún sin resolver.

Sobre este convento estepeño de Mínimos de San Francisco de Paula, se sabe que fue fundado a principios de 1562 por Marco Centurión, I marqués de Estepa, y dotado con cien fanegas de trigo anuales para su mantenimiento. Era entonces provincial fray Pedro de Melgar y, para su edificación, se aprovechó un solar colindante a una antigua ermita medieval con la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles, a extramuros de la

---

<sup>514</sup> RECIO VEGANZONES, A.: “Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezrado conjunto monumental de la iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización”, en AA. VV.: *Actas de las III Jornadas sobre historia de Estepa*. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, 1999, pp. 545-595.

<sup>515</sup> JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A.: *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla: historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 2013, p. 169.

localidad, que sirvió durante un tiempo de capilla a la comunidad, mientras se construía la iglesia conventual<sup>516</sup>.

Más adelante, en 1604, se iniciaron los trámites para dar comienzo a las obras del templo. Fue en ese momento cuando Juan de Ochoa viajó a Estepa por orden del corrector de la comunidad -fray Cristóbal Guerra-, y trazó el templo conventual del cual hoy en día únicamente queda en pie su esbelta y monumental torre barroca del siglo XVIII. Según el padre superior, Ochoa planteó la iglesia “sobre las ruinas de la anterior”, aprovechando de este modo el solar consagrado desde época bajomedieval, sin necesidad de adquirir un nuevo espacio para desempeñar las funciones litúrgicas<sup>517</sup>.

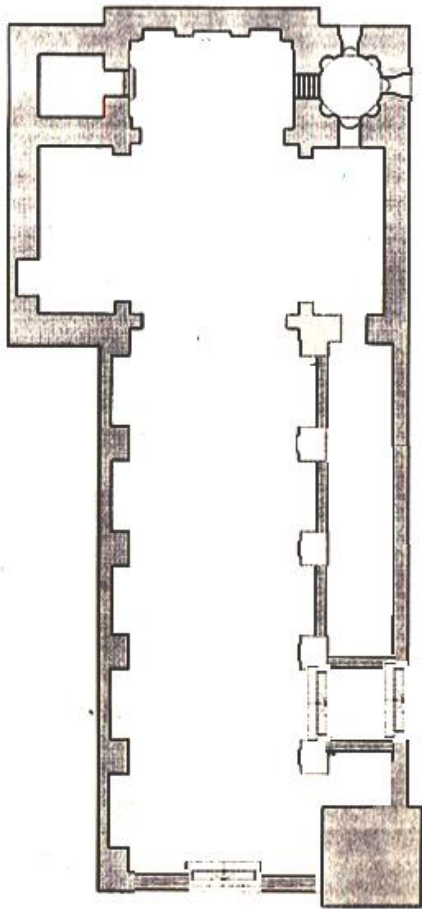
Aunque el templo fue abandonado y derribado en 1939, se sabe que tuvo planta de cruz latina con una amplia nave cubierta con bóveda de cañón dividida en tramos por arcos fajones sobre pilastras dóricas, cúpula en el crucero, capillas en el lado de la Epístola y retablos en el del Evangelio. La construcción de la capilla mayor se prolongó durante varios años más, concluyendo sus trabajos gracias a los 12.000 ducados donados en 1620 por Juan Bautista Centurión y Negroni, II marqués, y Catalina de Bailén, su criada, con los que además de labrar la capilla se adquirió un importante ajuar orfebre y textil.



Dibujo del interior de la Iglesia de la Victoria antes de su demolición en 1939. Su estado era de abandono total. Estepa. En: AA. VV.: *La Iglesia de la Victoria* (catálogo de Exposición). Estepa, 2002, p. 4.

<sup>516</sup> MONTROYA, Lucas de: *Crónica general de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1619, p. 74.

<sup>517</sup> JORDÁN FERNÁNDEZ, J. A.: *Los conventos de la orden... op. cit.* p. 169. La signatura que facilita el autor es AMES (Archivo Municipal de Estepa), Protocolos Notariales, legajo 59, escribanía de Pedro Gómez (22/03/1604), s/f.



Planta de la iglesia conventual de la Victoria (desaparecida), Estepa. Juan de Ochoa, 1604. En: AA. VV.: *La Iglesia de la Victoria* (catálogo de Exposición). Estepa: Ilmo. Ayuntamiento, 2002, p. 8.

Afortunadamente, se conservan algunas fotografías del templo que reproducen su interior antes de la demolición, donde puede apreciarse especialmente la plementería de la bóveda de cañón y su compartimentación en lunetos, así como las hornacinas de medio punto labradas en el lado del Evangelio para albergar los altares y retablos. Sin embargo, detalles esenciales de la obra como el precio estipulado, la evolución de las distintas fases constructivas o la supervisión del proyecto, entre otros, no se han podido documentar, ante la falta de datos registrados en la documentación consultada, lo cual supone una interrogante pendiente de aclarar en futuras investigaciones.





Iglesia conventual de la Victoria (desaparecida), Estepa. Interior de la nave. Juan de Ochoa, 1604. Fotografía de Juan Borrego.



Iglesia conventual de la Victoria (desaparecida), Estepa. Vista parcial de la nave del Evangelio. Juan de Ochoa, 1604. Fotografía de Juan Borrego.

Finalmente el 12 de junio de 1606, hallándose perceptiblemente en buen estado de salud, Juan de Ochoa concertó por 5.000 ducados la que sería su última obra, relacionada nuevamente con la fábrica parroquial de Santaella y con la que puso fin al deseado proyecto de su capilla mayor. El encargo consistió en el diseño de una armadura lúnea para cubrir el exterior del recién edificado presbiterio, proyecto que,

como veremos, quedó paralizado durante un tiempo a causa del fallecimiento del maestro y fue retomado en 1607 por Blas de Masavel<sup>518</sup>.

El diseño de Ochoa consistió en una estructura poligonal apoyada en una base octogonal reforzada con escuadras de hierro en cada uno de sus ocho ángulos, de modo que el peso recayera directamente en los lados y se distribuyera hacia cada esquina del ochavo. Estas escuadras, según las condiciones del contrato, debían mostrar tres dedos de ancho, una pulgada de grueso y una vara de largo, y debían ir fijadas al bastidor o armazón mediante cuatro grapas que servirían, a su vez, de anclaje a la estructura.



Santaella. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Vista exterior de la capilla mayor y cubierta. Juan de Ochoa. 1604-1606.

De este modo, Ochoa planteó un sistema estructural de cubierta que cargaba por igual sobre los cuatro muros de la capilla, sin concentrar tramos de sobrepeso ni, por tanto, necesidad de estribos o contrafuertes para distribuir el peso. La armadura quedó compuesta por vigas inclinadas de acuerdo con las pendientes de los ocho faldones. Para

---

<sup>518</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 29. Gonzalo Fernández de Córdoba. 10757-P, fols. 949-955 vto.

evitar la flecha y pandeo de las alfardas, el arquitecto dispuso el nudillo a una distancia de un tercio respecto a la cumbrera que unía los pares. Por medio de hileras, Ochoa entestó los pares en sus ocho lados, repartiendo el peso hacia las escuadras de hierro y equilibrando el empuje horizontal a los muros. Los pares fueron colocados muy próximos entre sí y se separaron mediante una distancia proporcional al doble del grueso. El nudillo, en consecuencia, evitaba la flecha hacia el interior de los pares, a la vez que absorbía parte del empuje horizontal de la estructura<sup>519</sup>.

Interiormente Ochoa ideó una serie de vigas pensadas para unir horizontalmente las escuadras de la base. Éstas contrarrestaban no sólo el empuje opuesto, sino su propio peso pues, al estar apareadas, su tamaño excedía del de los pares y nudillo. Por último se embutieron unos pequeños canes, o asnados, para reducir el tamaño de los tirantes y reforzar sus extremos, recurso fundamentalmente decorativo con el que Ochoa completó la distribución interna de la cubierta y adecuó, por tanto, el sistema de par y nudillo al cuadrado que en planta reproducía la monumental capilla mayor.

La escritura con el contrato de la obra informa de la actividad de peones y oficiales de cantería que, bajo la dirección técnica de Ochoa, debían montar y anclar la cubierta, teniéndola que “acabar en toda perfezion sin que falten tejas por cima clabandolas las que fueren menester para tejar el dicho tejado [...]”<sup>520</sup>. Era obligación de la fábrica parroquial facilitar a Ochoa todos los materiales y herramientas, caso de la madera, clavazón, sogas, espuelas y agua, únicamente a excepción del hierro, que corrió por cuenta del maestro.

Pero como se ha adelantado, meses después de la firma del concierto, Juan de Ochoa dejaba de existir. No se sabe si arrastraba una larga enfermedad o si la muerte le sorprendió de súbito, aunque pensamos que debería hallarse atrapado, al menos durante sus últimos días de vida, por una enfermedad cuyas características desconocemos pero que sin duda lo degastaba y debilitaba por momentos. La salud del arquitecto comenzó a flaquear notablemente, hasta el punto de que decidió poner en orden sus asuntos familiares y profesionales, procurando no dejar nada al azar y, en tales circunstancias, comenzó el declive final. La muerte, como detallaremos en el siguiente capítulo, se produjo el día 4 de octubre de 1606.

---

<sup>519</sup> *Ibid.*

<sup>520</sup> *Ibid.*

La documentación del Archivo General del Obispado cita ya en 1607 a Blas de Masavel como el “cantero que subcedio a Joan Ochoa en el dicho oficio y tiene a su cargo acavar la obra nueva de la capilla mayor desta yglesia y despues los dichos maestros tomaron a su cargo hacer la armaçon de madera para el tejado della [...]”<sup>521</sup>. Resulta complejo delimitar con exactitud la intervención de Ochoa y, más difícil aún, imaginar en qué estado halló Masavel la obra cuando tomó su dirección, pues el diseño del arquitecto fue llevado a cabo con total fidelidad, respetando todas las condiciones redactadas en el contrato de junio de 1606, a excepción únicamente de la fecha de entrega de la obra, como consecuencia del imprevisto del fallecimiento de Ochoa.

El resultado fue una de las obras culminantes de la arquitectura renacentista cordobesa, cuyo interés no solo radica en su grandiosidad, sino en la concepción unitaria *ex novo*, desde el arranque de las pechinas y desarrollo de la plementería de la cúpula, hasta la cúspide exterior donde convergen las ocho hiladas de tejas, siendo quizá una de las primeras muestras de este tipo de cerramiento en el caso cordobés, pero usual a partir de entonces.

Con esta singular obra en Santaella, Juan de Ochoa puso fin a una trayectoria profesional de más de 30 años e inmortalizó su aportación al capítulo de la arquitectura del Humanismo en la ciudad de Córdoba, lejos de poder contribuir durante algún tiempo más a su desarrollo, pues en las próximas décadas comenzaría a aparecer una serie de nuevos planteamientos estéticos comúnmente llamados “protobarrocos”, que alteró el lenguaje clásico a lo largo de toda la segunda mitad del seiscientos y tuvo su máximo esplendor en la centuria posterior. Sin embargo, el nombre de Juan de Ochoa quedó unido a obras de especial importancia tanto en el terreno religioso (crucero y coro catedralicios), como en el ámbito civil (portada de Viana), además de sus trabajos relacionados con el campo de la ingeniería hidráulica. En consecuencia, su estilo fue felizmente recordado en la Córdoba de los siglos posteriores; el estudio de su obra suscita hoy gran interés dentro de la evolución de la arquitectura moderna andaluza.

---

<sup>521</sup> A.G.O.C. Visitas Generales: Santaella. 1607. 6290/01, s/f.

## CAPÍTULO VIII: TESTAMENTO Y FALLECIMIENTO DEL ARTISTA

Los difíciles trances familiares por los que había pasado a lo largo de toda su vida, debieron suponer un fuerte golpe para Juan de Ochoa, motivo por el que su salud, quizá quebrantada por alguna enfermedad, experimentó en 1606 un profundo mal del que ya no logró reponerse.

En estos aciagos momentos hay dos asuntos que centran toda la atención del arquitecto: la terminación de la cubierta de la capilla mayor de Santaella y la redacción del testamento. El artista había puesto todo su interés y centró sus últimas energías en la obra santaellense, que podría considerarse un testamento artístico, aunque no lograra verla terminada. Como ya se adelantó en el capítulo anterior, desconocemos si el artista sufría una enfermedad o si la muerte le sobrevino inesperadamente. El hecho de firmar un nuevo encargo en el mes de junio, parece indicar que al menos por entonces gozaba de salud suficiente como para embarcarse en obras que exigían de él pleno rendimiento.

Por ende, pensamos que en los últimos días de septiembre Ochoa debió enfermar de gravedad y, a principios del mes siguiente, decidió hacer testamento ante el conocido escribano público Francisco Martínez de Molina. Su estado cuando testó era ya crítico, puesto que afirmaba hallarse enfermo de gravedad, hasta el punto de encontrarse impedido físicamente y no poder firmar el documento.

El testamento se otorgó el día 1 de octubre de 1606 y en él, tras las usuales fórmulas de ofrecimiento a Dios, el arquitecto pidió ser enterrado en el convento de la Santísima Trinidad, en la sepultura que el prior y los frailes le cedieran para tal fin. A pesar de ser un personaje relativamente popular, su ánimo creció lejos del deseo de la ostentación, y por ello se centró en la liberación y perdón de su alma, ordenando para el día del entierro una misa de réquiem, cantada, con vigilia y responso.

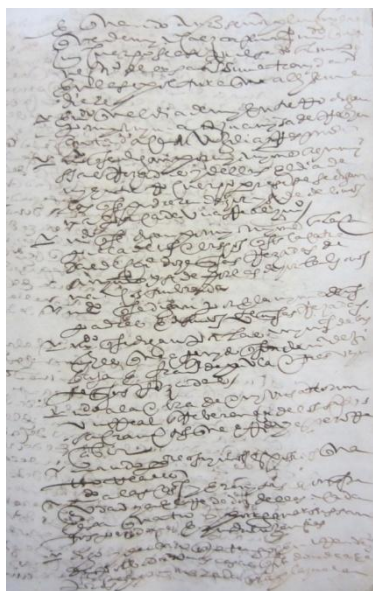


Fachada principal de la Parroquia de San Juan y todos los Santos, construida en el siglo XVIII junto al antiguo convento de la Santísima Trinidad, Córdoba.

Asimismo encargó que se le dijeran 100 misas rezadas, más otras 12 de cíngulo, celebradas en la capilla de los Obispos de la Catedral. También ordenó 20 misas por las almas de su padre, y otras tantas por María de Gibaja y Francisca de Paula, sus difuntas esposas. Seguidamente destinó un real “a la obra de Omnium Sanctorum de reberencia de los santos sacramentos rrecibidos [...] y quatro reales para los niños espositos [...]”<sup>522</sup>. Después de estas disposiciones de tipo espiritual, Ochoa indicó la morada donde residió junto a su esposa, en la Plazuela de don Luis de Godoy, “a la entrada de la calleja sin salida al fondo de las casas de don Luys de Godoy [...]”<sup>523</sup>, en la collación de *Omnium Sanctorum*.

Esta vivienda la tenía arrendada Ochoa de por vida, con un cargo de 16 ducados anuales que debía entregar a don Rodrigo Alonso de Gahete, propietario del inmueble, según contrato de arrendamiento extendido ante el escribano Alonso Rodríguez de la Cruz, con fecha de 5 de septiembre de 1577<sup>524</sup>.

Declara entonces que tiene solo un hijo, Luis, “fraile de la orden de la Santisima Trinydad de la ciudad”<sup>525</sup>, a quien destina parte de su herencia para disfrute personal, y el resto a la viuda, a quien nombra por tanto su heredera universal.



Testamento de Juan de Ochoa. AHPC.  
Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11.  
Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fol.  
909

<sup>522</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fols. 908-912 vto.

<sup>523</sup> *Íbid.*

<sup>524</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1577. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 26880-P, s/f.

<sup>525</sup> *Íbid.*

De igual modo declara ser propietario de “unas casas que son en la collacion de Santa Maria en la calle de Santa Quiteria que alindan con las casas de don Luys del Pinar [...]”<sup>526</sup>, casas donde nació en 1554 y vivió durante su infancia hasta el cambio a la collación de *Omnium Sanctorum*. Esta vivienda fue heredada por fray Luis quien, en contra de la voluntad del padre, donó el inmueble a la orden de trinitarios, para beneficio y uso de la comunidad. Finalmente, la desaparición de la comunidad en el siglo XIX dio lugar a la dispersión de todas sus posesiones, entre ellas la vivienda de Santa Quiteria.

Seguidamente el arquitecto reconoció el capital aportado al matrimonio por su esposa y, en un acto de declaración de amor a su anciana madre, pidió a Clavijo que la cuidara y atendiera hasta el fin de sus días, dada su avanzada edad y limitaciones físicas. De no llegar a un acuerdo para formalizar dicha tutela, Ochoa ordenó a su esposa que correspondiera a la anciana con un real diario para su manutención<sup>527</sup>.

Finalmente instituyó como albaceas testamentarios al propio fray Luis, a Blas de Masavel y a su cuñado Rodrigo Alonso de Clavijo. Entre los testigos de esta última voluntad del artista, que contaba entonces 52 años, figuraron Pedro de Portichuelo, canónigo de la Colegiata de San Hipólito; el propio Blas de Masavel; Juan Gálvez, sastre; y Juan Baltasar de Córdoba, de profesión desconocida<sup>528</sup>.

A partir de aquí el estado de salud del arquitecto se agravó definitivamente y la enfermedad entró en fase irreversible. Solo tres días después de redactar su testamento, Juan de Ochoa dejaba de existir, falleciendo en su hogar familiar de la Plazuela de don Luis de Godoy, atendido en su lecho de muerte por su esposa y madre. Tal como había manifestado en la carta testamentaria, pasada la velación, se le dio sepultura en el convento de la Santísima Trinidad, aplicándosele las cien misas en sufragio por su alma.

Días después, sus albaceas Blas de Masavel y Pedro de Portichuelo se dispusieron a ejecutar todo aquello que el difunto les había encomendado. Con este fin requirieron la presencia del escribano Francisco Rodríguez de la Cruz, quien formuló un extenso memorial con las cantidades detalladas que se le debían al difunto por parte de diferentes entidades y particulares. El documento resulta revelador en muchos aspectos,

---

<sup>526</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1606. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14774-P, fols. 908-912 vto.

<sup>527</sup> *Íbid.*

<sup>528</sup> *Íbid.*







“paredes y arbotantes del coro, bobeda, cinborio, arco del testero, postigos y arcos del antecoro y los jaspes y piedras duras del altar mayor, postigos y gradas [...]”<sup>530</sup>, aclarando de este modo la intervención de Ochoa en el conjunto de la fábrica del siglo XVI.

Continúa el documento con una cláusula sumamente importante: “Yten se me debe el salario de maestro mayor de la dicha yglesia desde el día que murió Hernan Ruiz en principio de julio hasta 4 dias de octubre que murio Juan de Ochoa son tres meses a rraçon de 4 mrs. cada mes [...]”<sup>531</sup>. El texto, afortunadamene, no deja lugar a dudas. Cuando muere Hernán Ruiz III el 1 de julio de 1606, el cabildo de la catedral nombró a Juan de Ochoa nuevo maestro mayor de obras. Sin embargo, el destino final del arquitecto hizo que solo pudiera disfrutar del deseado cargo durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1606.

Seguidamente, se informa de una deuda de 100 ducados que el obispo Laguna debía por las tasaciones y algunas reparaciones llevadas a cabo en la hacienda de la Alameda y, por último, también se expresa una deuda de 300 ducados que la comunidad de agustinos de la ciudad debía al maestro por los trabajos en el claustro principal de su convento<sup>532</sup>, como ya se estudió en su momento.

Más adelante el documento menciona un viaje que Juan de Ochoa hizo a la localidad gaditana de Arcos de la Frontera, en julio de 1606, para retomar la dirección de un puente en cantería sobre el río Guadalete proyectado por Hernán Ruiz III para unir el casco histórico y el barrio bajo de la localidad. El viaje duró 41 días y el ayuntamiento recompensó al arquitecto con 5 ducados diarios<sup>533</sup>.

El proyecto de este puente en cantería vino a sustituir los anteriores de madera y, para su ejecución, el cabildo municipal de Arcos acudió a Hernán Ruiz III “el mejor maestro que se falla para estas cosas [...]”<sup>534</sup>. Corría el mes de agosto de 1605 y el arquitecto se encontraba -según documentación capitular-, “mui biejo y enfermo [...]”<sup>535</sup>, por lo que había que darse prisa en iniciar los trabajos. Sin embargo, las obras no se llevaron a

---

<sup>530</sup> *Íbid.*

<sup>531</sup> *Íbid.*

<sup>532</sup> *Íbid.*

<sup>533</sup> *Íbid.*

<sup>534</sup> Archivo Municipal Arcos de la Frontera. Actas Capitulares: 22 de agosto de 1605. Legajo 620, fol. 138 vto.

<sup>535</sup> *Ídem.* Fol. 154 vto.

cabo con la rapidez deseada y lamentablemente Hernán Ruiz III murió en plena construcción del viaducto, quedando el proyecto paralizado durante unos días hasta que el cabildo contactó con Juan de Ochoa para su continuación<sup>536</sup>.

No obstante Ochoa falleció semanas después de su encargo, cuando los trabajos ni siquiera superaban la fase de preparación del terreno. Ante la noticia de la pérdida del arquitecto, el ayuntamiento de Arcos decidió posponer el proyecto durante un tiempo, y no se retomó hasta al menos 1637. Por tanto, Ochoa únicamente viajó a la localidad para dar su opinión sobre la obra proyectada por Hernán Ruiz III, sin intervenir en su fábrica ni decidir en el diseño final. El diseño de Hernán Ruiz III no se tuvo en cuenta y se reemplazó por un nuevo proyecto del siglo XVII, de modo que la intervención de Ochoa tampoco fructifera<sup>537</sup>.

En líneas generales, pues, el contenido del presente memorial ofrece una sólida visión sobre la trayectoria artística de Juan de Ochoa, enumerando los principales encargos que marcaron, de algún modo, su devenir y actividad profesional. Los numerosos proyectos, junto al incesante servicio prestado a los cabildos civil y religioso, mantuvieron muy ocupado al maestro, lo que provocó la demora en el pago de ciertas deudas.

Finalmente, en un apartado independiente, doña María de Clavijo hizo constar ante el notario las dos cantidades en metálico que su difunto esposo debía: una de ellas, de cuatrocientos reales, al Ayuntamiento de Écija, en concepto de una multa interpuesta durante el transcurso de la edificación de la Fuente de las Ninfas; y la otra, de mil reales, a la fábrica de la iglesia parroquial de Villanueva de Córdoba. En ambos casos solo se cita la cantidad adeudada, sin especificar los motivos de ambas sanciones<sup>538</sup>.

Con la muerte de Juan de Ochoa entramos, pues, en un cambio generacional que supuso a la larga el enriquecimiento formal de los esquemas estilísticos del primer barroco; con ellos se extinguió el espíritu clásico, equilibrado e italianizado que había caracterizado aún las primeras décadas del siglo XVII, para dar paso a los nuevos conceptos de formas, espacios y líneas, plasmados por primera vez en la ciudad a partir de 1650.

---

<sup>536</sup> BAENA GALLÉ, J. M.: “Los proyectos de puente para Arcos de la Frontera. 1544-1920”, en: *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte: los caminos y el arte*. T. 2. Santiago de Compostela, 1989, pp. 45-55.

<sup>537</sup> *Ibid.*

<sup>538</sup> *Ibid.*

## 1. Después de la muerte

Tras la muerte del arquitecto, la vida familiar en el hogar de la plazuela de don Luis de Godoy quedó sucumbida y marcada por la soledad y el desánimo. María de Clavijo, que a la sazón contaba 32 años, era entonces una joven viuda encargada de cuidar a su anciana suegra; una situación que, además, limitaba relativamente su libertad sentimental pues, de volver a contraer matrimonio, perdería todos sus derechos conyugales y parte proporcional de la herencia.

La demora en el cobro de algunas deudas debió indudablemente aumentar el estado de desaliento de Clavijo. A medida que avanzaba el tiempo, la salud de doña Ana Méndez comenzó a ser cada vez más precaria, y los cuidados por parte de la joven nuera debieron ser más intensos. Sin embargo, la vida ordinaria de la anciana bajo el cuidado de Clavijo debió ser pacífica, ordenada, amparada por la herencia del arquitecto y las deudas que fueron cobrándose poco a poco.

Al margen de esta serena vida de ambas mujeres, fray Luis vivió felizmente su vocación religiosa en la comunidad trinitaria de la ciudad, a escasos metros del domicilio familiar, entregado a las normas de la clausura y obediencia a sus superiores. Desconocemos la relación que hubo entre el religioso y Clavijo, aunque creemos que debió ser cercana y afable, como demostraron en marzo de 1607 cuando, pasados los primeros meses del duelo, comparecieron ante el notario Alonso Rodríguez de la Cruz para proceder al reparto oficial de la herencia del arquitecto, “sin necesidad de recurrir a pleitos ny causas juduqiales [...]”<sup>539</sup>.

Durante estos años en que la viuda hubo de frecuentar las notarías de los principales escribanos públicos de la ciudad para ejecutar las deudas del difunto marido, debieron aparecer los primeros síntomas de inseguridad económica ante la falta del sustento principal, empeñando una porción de la herencia del esposo para asegurar el mantenimiento diario del hogar y cuidados de la anciana Méndez. Seguramente por este

---

<sup>539</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1607. Oficio 22. Alonso Rodríguez de la Cruz. 12439-P, s/f.

motivo, la joven autorizó en 1607 a Andrés López de Baldelomar, guadamecilero, para vender unos censos heredados de su difunto marido<sup>540</sup>.

Meses después, en marzo del mismo año, se legalizó ante el escribano Alonso Rodríguez de la Cruz el reparto de la herencia, según lo había expresado en vida el artista. Mientras tanto, al amparo de la ayuda de Blas de Masavel, Clavijo fue recaudando las cantidades aún pendientes de cobrar, terminando la última ejecución en 1610. En ella, Clavijo “viuda de Juan Ochoa”<sup>541</sup>, recibió carta de pago y su correspondiente finiquito por la obra que su difunto marido llevó a cabo en la parroquia de Santaella. La suma total ascendió a 36.600 maravedíes, cantidad con la que cerró no solo el capítulo de las obras de la dicha iglesia, sino toda la violenta trama generada en torno al impago de las obras y su retraso en el tiempo.

Desconocemos si al morir Ana Méndez, Clavijo siguió viviendo en el hogar de la collación de *Omnium Sanctorum* o, si por el contrario, encontró apoyo en algún familiar y pasó el resto de sus días arropada por los suyos. Lo único cierto es que a partir de 1610 deja de figurar su nombre en la documentación notarial manejada, lo cual dificulta el seguimiento de su vida. Por otro lado, la desaparición del tomo primero de defunciones de la parroquia de *Omnium Sanctorum* donde debió quedar registrada su muerte, impide conocer la fecha exacta de la defunción. Con lo cual a partir de 1610, la vida de María de Clavijo quedó sumida en el más profundo anonimato, probablemente dominada por el recuerdo de su difunto marido y sin más noticias documentales que nos puedan dar alguna pista sobre su existencia.

Finalmente sobre fray Luis de Ochoa tampoco tenemos muchos datos. Se sabe que nació en 1580 aproximadamente y que desde joven, sintió una especial vocación religiosa, lo que le motivó a profesar en 1600 en el convento de la Santísima Trinidad de la ciudad. Fue el único descendiente que sobrevivió a la muerte de sus padres.

Salvo esto, no conocemos nada más del personaje, de modo que hemos de imaginar el fin de su vida contemplativa al servicio de dicho convento y en comunión con sus hermanos. Allí fallecería junto al resto de religiosos, siendo sepultado en el panteón

---

<sup>540</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1607. Oficio 11. Francisco Martínez de Molina. 14775-P, fol. 80 vto.-82.

<sup>541</sup> A.G.O.C. Visitas Generales: Santaella. 1610. 6290/01, s/f.

comunitario que hoy, siglos después de la reforma del espacio y su transformación arquitectónica, dudamos en identificar.

Este hombre, de carácter bondadoso y afable según relata el libro de protocolos de 1746 procedente del antiguo convento trinitario, había sido durante más de diez años el principal foco de atención de Juan de Ochoa. Sin embargo durante su infancia, nunca mostró interés en continuar la tradición vinculada al arte de la cantería, aunque lógicamente no faltó la suficiente armonía para permitir una convivencia grata y apacible en el hogar familiar.

Así transcurrió la breve vida de Juan de Ochoa: al servicio del concejo municipal, entre la Catedral, el diseño de algunas fachadas civiles y la terminación de torres parroquiales en distintos puntos de la Diócesis, entre otras intervenciones. Su buena preparación, eficacia y versatilidad en cuantos problemas de diseños, reparaciones e informes de conservación, no encontraron un fácil sucesor, aunque sí contó con un serio competidor: Hernán Ruiz III. Sin embargo, al igual que éste, Ochoa hizo tasaciones de todo tipo y su veredicto fue respetado y asumido por todos sin mayores contradicciones, que conozcamos.

En cuanto a su perfil personal y a su vida privada, como ya anunciábamos al principio del trabajo, poco se ha podido dilucidar con absoluta certeza. Ningún dato aparte de los estrictamente profesionales se desprende de la documentación conocida. La mayoría de sus relaciones personales, deducibles por su ámbito laboral fundamentalmente, se circunscribieron casi exclusivamente a los maestros de su mismo oficio. Tanto sus proyectos y dibujos, la mayoría perdidos, como la propia escritura que hemos podido estudiar en algunos documentos, demuestran una personalidad ordenada y precisa, quizá poco dado a la retórica y conducido por la eficacia y claridad, destacando su buena voluntad y facilidad de acomodo a las circunstancias de cada encargo. Respecto a su letra y rúbrica, son también transparentes expresiones de su personalidad, sin ninguna concesión al adorno o a lo anecdótico.

Es, en resumidas cuentas, la vida y obra de un artista del siglo XVI que hubo de adaptarse a las necesidades del momento y evolucionar estilísticamente conforme a los nuevos cambios estéticos. Persona de profunda religiosidad, buena conducta y de entrega diaria a su trabajo, hemos encontrado en Juan de Ochoa el ejemplo idóneo de “maestro” del siglo XVI: artista, padre de familia y hombre temeroso de la severidad de

Dios. Además, la calidad de sus trabajos, experiencia, amor a la profesión y confianza en sí mismo fueron virtudes que acompañaron siempre su carácter y le ayudaron a fijar su actividad artística en un lugar destacado. Su valiosa e intachable intervención en la catedral, el dominio del léxico artístico junto a su faceta de dibujante y, sobre todo, sus relaciones profesionales, han permitido conocer con mayor exactitud la situación del arquitecto, manteniendo vivo su recuerdo en nuestra historiografía artística actual y contribuyendo al estudio global de la arquitectura renacentista en la ciudad de Córdoba.

Rúbrica de Juan de Ochoa en una escritura notarial de 1601. En: AHPC, Protocolos Notariales, 12428-P, fol. 293 vto.

## CAPÍTULO IX: ESTUDIO ANALÍTICO-CATÁLOGO

### Notas al catálogo de Juan de Ochoa

El presente catálogo es la primera recopilación artística sobre la obra documentada del arquitecto cordobés, aplicando el método científico y aportando en cada caso las correspondientes referencias documentales, lo que ha supuesto sin duda uno de los grandes logros de esta Tesis Doctoral. Existen lógicamente aportaciones anteriores al catálogo, si bien ninguna de ellas lo suficientemente completa y tampoco en ellas se contiene un análisis crítico, ni mucho menos actualizado, que aplique una metodología científica sobre dicha producción.

Desde las primeras investigaciones de Ramírez de Arellano hasta los trabajos de recopilación documental de la Torre y del Cerro, las contribuciones presentadas carecían de una metodología seria más allá de la educación visual o lo aportado en fuentes anteriores. No obstante, todas las obras que aquí se presentan han sido recientemente revisadas y documentadas, gracias al estudio de los protocolos cordobeses que van de 1557 a 1611, particularmente en los legajos correspondientes a los oficios de las collaciones en que vivió el maestro. No se trata de un ejercicio de especialista *connoisseur*, de la arquitectura de Ochoa, sino de un punto de partida sobre el que afrontar el gran reto que supone el estudio a fondo de su producción y el justo análisis de cada obra en particular.

Este catálogo es también un soporte y complemento visual crítico a los capítulos anteriores, resumiendo aquí los datos y aspectos que allí se desarrollan. Es, en definitiva, una herramienta de trabajo a la que se ha querido dar la forma convencional de catálogo artístico. La secuencia de las obras corresponde al orden de aparición que se ha seguido en los anteriores capítulos, obviando únicamente aquellas de las que solo se conservan referencias aisladas y poco descriptivas. Es por eso que algunas obras que aparecen citadas en el grueso del trabajo, han sido omitidas aquí por falta de conclusiones al respecto. Finalmente el catálogo ha sido dividido en tres grandes bloques, atendiendo por un lado a los trabajos relacionados con el campo de la ingeniería hidráulica; los encargos civiles y finalmente las obras religiosas, contribuyendo de este modo a una mejor lectura y comprensión del lector.

## **TRABAJOS DE INGENIERÍA HIDRÁULICA**

### **ACEQUIA DE DON PEDRO RUIZ DE VALENCIA. FINCA DE CERCADILLA, CÓRDOBA**

El primer trabajo hidráulico de Ochoa data de 1571. Se trata de la reedificación del pozo, alberca y noria de don Pedro Ruiz de Valencia, en la finca de recreo citada en las inmediaciones del conjunto arqueológico cordobés de Cercadilla. El proyecto se concertó en mancomunidad con el cantero Martín Ruiz por 340 ducados, según indicaciones de Hernán Ruiz III y consistió, por un lado, en la reparación del pozo y del estanque que almacenaba el agua y, por otro, la reconstrucción de la noria que carecía de función. La primera intervención se ejecutó en cantería, mientras que los trabajos de la noria requirieron numerosas maderas y, sobre todo, hierro para fijar las mazas y arboletes. También señalaron un camino rural desde la entrada a la finca, hasta el pretil de la alberca, pensado para facilitar el tránsito de los animales y el traslado de provisiones de agua. Siglos después todo el conjunto desapareció.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117.



## **PUENTE SOBRE EL RÍO GENIL A SU PASO POR PUENTE GENIL**

En abril de 1573, aún sin obtener la titulación municipal de cantero, Juan de Ochoa fió la obra de reparación del puente que unía las localidades de Pontón don Gonzalo y Mira Genil, hoy unidas en una sola bajo el nombre de Puente Genil. La obra fue llevada a cabo por su padre -Martín de Ochoa- y Fernando de Zabala, y consistió en la reparación de una serie de deterioros que amenazaba la estabilidad del recién construido puente. Los maestros sanearon la piedra, reforzaron los cimientos y consolidaron los pilares sobre los que resta todo el peso de la fábrica. Ambos canteros fiaron a Juan de Ochoa el compromiso de extraer la piedra, dovelaje y sillería necesarios para abarcar los trabajos. Tradicionalmente este emblemático puente se ha atribuido a Hernán Ruiz II, fechándose en la década de 1560.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. Á.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2006. p. 401.

## FUENTE DEL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN, CÓRDOBA

En junio de 1574 Juan de Ochoa colaboró con su padre en el proyecto del diseño y traza de una fuente de jaspe rojo para el claustro del convento de San Agustín de la ciudad. La obra fue contratada por Martín de Ochoa y fray Hernando de Peralta, prior de la comunidad, por el precio de 100 ducados y tres meses para su ejecución. La pieza estaba compuesta por una taza de dos varas de diámetro, cuatro cabezas de leones repartidas en los ángulos y el saltador de agua en el centro. Su altura total no superó la media vara. Debía ir situada sobre un pedestal de cinco cuartas y media de largo por media vara de grueso, asentado con plomo y zulaque para asegurar la fluidez y conducción del agua. Las juntas se reforzaron con lañas de hierro embutidas en la piedra, método de larga tradición constructiva utilizado para mantener unidos los paramentos exteriores. Finalmente se perforaron los frontales de la taza, cabezas de leones y pavimento interno, con el fin de favorecer las salidas y desagüe del agua.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Aranda Doncel, J.: “El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.): *Actas del Simposium monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. Vol. 2. pp. 7-64.

## **MOLINO DE LA ALBOLAFIA. RIVERA DEL RÍO GUADALQUIVIR, CÓRDOBA**

Junto a la muralla del antiguo *Asr al-Umara* (Palacio Emiral), hay en la actualidad una rueda hidráulica de moderna construcción que recuerda la antigua noria de la Albolafia, grabada desde antiguo en el sello de la ciudad. Ésta recogía agua del río Guadalquivir para los jardines del Alcázar hasta que, a finales del siglo XV, la reina Isabel I la mandó inutilizar, convirtiéndose un siglo después en molino.

En 1578 Juan de Ochoa, llamado por las religiosas de la comunidad de Jesús y María, transformó la noria en aceña. La obra se concertó en abril de aquel año y, junto a él, trabajó el herrero Mateo García en las labores específicas de fundición y forja. También colaboraron Bartolomé Sánchez, cantero, y los tejeros Domingo del Puerto y Juan Sánchez. La obra se ejecutó casi en su totalidad en albañilería, salvo algunas piezas marmóreas que se reutilizaron para activar el batán.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Córdoba de la Llave, R.: *Los molinos en la ciudad de Córdoba: estudio histórico y arquitectónico*. Madrid, 2008, p. 10; Hernández Giménez, F.: “Restauración del molino de la Albolafia de Córdoba”, en: *Al-Mulk* (2), 1961, pp. 67-75; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. Á.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2006. p. 27.

## **MOLINO DE ENMEDIO. RIVERA DEL RÍO GUADALQUIVIR, CÓRDOBA**

Nuevamente en 1578 el maestro concertó con las monjas de Jesús y María un segundo proyecto: la labra de dos piedras de moler para la aceña en la parada de Enmedio, en la orilla izquierda del Guadalquivir, junto al puente romano. Ésta era propiedad del citado convento, tal vez por donación de sus propietarios, la familia Sotomayor. La intervención de Juan de Ochoa consistió en la traza de un desagüe dentro del espacio destinado a molino harinero, para drenar la corriente, y de un pozo con su desagadero, solería y dinteles, según el esquema de los molinos de la parada de Casillas trazados años antes por Hernán Ruiz III. Todo el trabajo se ejecutó en cantería por el precio de 1.000 ducados y 475.000 maravedíes.

El concierto se completó con la labra de las dos citadas piedras de molino, una solera y una corredera, ambas de mármol extraído de las canteras egabrenses. Éstas debían mostrar 7 cuabras de diámetro, 2 tercios de grueso y media vara de lado. Su estado actual es de abandono total. Sin embargo su difícil acceso y la abundante vegetación que lo envuelve, lo han preservado de ocupación indigente.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Cerrato Mateos, F.: *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba, 2000, p. 129; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117

## PROYECTO DE CONDUCCIÓN DE AGUAS, ARCAS Y FUENTES EN ÉCIJA, SEVILLA: LA FUENTE DE LAS NINFAS.

En agosto de 1583 Juan de Ochoa dictó trazas y condiciones para redireccionar el proyecto de conducción de aguas del río Genil a su paso por la localidad sevillana de Écija. Éste incluía la construcción de presas, acueductos y cañerías para conducir el agua desde el río hasta unos depósitos distribuidores. Con la construcción de cuatro fuentes de cantería en otras tantas plazas de la villa, Ochoa pretendió garantizar -además del embellecimiento de la traza urbana-, el suministro de agua a los vecinos de las distintas collaciones. Pregonadas las obras, en 1584 se remataron en Hernán Ruiz III.

De todo el proyecto de canalización y distribución del agua, cabe destacar especialmente la obra de la Fuente de las Ninfas que, desde 1606 y hasta mediados del siglo XIX, presidió la Plaza de España de la localidad. Aunque la fuente desapareció en 1866, conocemos su composición gracias a un dibujo que realizó en 1592 Simón Martínez, basándose en el diseño original de 1583 de Ochoa.

Se trata de una fuente de claro esquema renacentista, compuesta por un amplio mar mixtilíneo en cuyo centro se alza un pilar que sirve de eje a la composición, y sobre el que gira todo el aparato decorativo, con figuras femeninas portadoras de cántaros sobre las que descansa una taza gallonada. Encima de ésta continúa el pilar, decorado con mascarones y monstruos y rematado con un grupo escultórico donde aparecen la personificación de Écija, el dios Neptuno y delfines. La obra se completó con cuatro columnas toscanas que flanqueaban el mar con su estanque, sobre las que campean cuatro amazonas portadoras de cartelas. La mayor parte del trabajo se construyó en piedra, salvo algunos detalles decorativos fundidos en bronce. Finalmente en 1586, el maestro de obras de Écija Francisco Fernández de Medellín, relevó a Hernán Ruiz III en la dirección del proyecto y junto a él, trabajó en la talla de las esculturas Alonso González Bailen, escultor natural de Priego de Córdoba. La obra se concluyó a principios de 1606.

**Fuentes:** Archivo Municipal de Écija. Secciones: Protocolos Notariales, y Obras y urbanismo.

**Bibliografía:** Fernández Martín, M. y Morales, Alfredo J. “Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija” en *Actas del III Congreso de Historia de Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla: Universidad, 1993, pp. 455-468; Galera Andreu, P. “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento” en AA. VV. *Proyecto Andalucía: artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2011, Vol. 37, p. 354; Garay y Conde, J. M. *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta Plaza de la Constitución, 1981, p. 437; García León, G. “La Fuente de las Ninfas de Écija” en *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 1989, no. 221, pp. 153-164; García León, G. y Martín Ojeda, M. *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad, 2019, p. 280; Gestoso y Pérez, J. *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*. T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984, p. 240.

## **BATÁN DEL MOLINO DE MARTOS. RIVERA DEL RÍO GUADALQUIVIR, CÓRDOBA**

La década de 1590 estuvo marcada por los trabajos que el arquitecto dirigió en el batán del Molino de Martos, actualmente soterrado por el depósito de materiales de origen fluvial. Este molino fue desde 1257 propiedad de la Mesa Maestral de Calatrava, a la que siguió ligado de forma permanente hasta la Desamortización de Mendizábal de 1837. En colaboración con el cantero Alonso Díaz de Córdoba, Ochoa compuso el batán en dirección sureste, quebrando su trazado para servir de cajero al canal de alimentación del molino mediante el cruce del curso fluvial, desviando el caudal de sureste a suroeste. El encargo se fijó en 7.000 ducados y seis meses para terminar todos los trabajos.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Córdoba de la Llave, R.: *Los molinos hidráulicos en la ciudad de Córdoba: estudio histórico y arquitectónico*. Madrid, 2008, p. 47; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. P. 228.

## FUENTES DE LAS HUERTAS DE LA CATEDRAL

La actividad de Juan de Ochoa al servicio del cabildo catedralicio cordobés quedó rigurosamente documentada a partir de 1598. Prueba de ello es la escritura notarial extendida en julio de 1599 en la que el maestro formuló las condiciones para la construcción de dos fuentes en los cuarteles principales del huerto de la Catedral. Éstas debían ser de planta circular, con unas medidas de tres varas de diámetro por dos de alto. Para su labra, el arquitecto señaló la extracción de mármol negro procedente de las canteras del Arroyo de las Peñas y de Linares. Días después, el cantero Martín Ruiz asumió la dirección del proyecto por 200 ducados.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117.

## **PUENTE SOBRE EL ARROYO DEL TÉRMINO, MONTEMAYOR**

De muy buena calidad debió ser el puente que proyectó Ochoa en 1601 sobre el arroyo del Término, entre las localidades de Montemayor y Montilla, a expensas de don Diego de Aguayo y Godoy, caballero Veinticuatro. El proyecto fue supervisado por el cantero Francisco García de Matencio, que cobró 25 ducados por excavar una zanja sobre la que cimentó el gran arco de medio punto con el pretil y correspondientes pilares. Éstos se distribuyeron en los laterales y su función era reafirmar el peso de la calzada. Toda la obra fue de albañilería, salvo algunos detalles específicos que se labraron en piedra. En el siglo XIX desapareció.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.



## **OBRA CIVIL**

### **CASAS PRINCIPALES DE DOÑA BEATRIZ DE MONSALVE, CÓRDOBA**

Obtenida la licencia para ejercer la profesión de cantero, Juan de Ochoa concertó en 1576 junto al maestro Jerónimo Ordóñez, la extracción de cuarenta aparejos de mármol para las obras de edificación de la casa de doña Beatriz de Monsalve y Córdoba, viuda de don Egas Venegas, Señor de la villa de Luque. Esta era la vivienda principal del mayorazgo familiar y se edificó frente a la desaparecida iglesia de *Omnium Sanctorum*, en la collación del mismo nombre, junto a la actual Plaza de Ramón y Cajal. El arquitecto se obligó a extraer y labrar los referidos cuarenta aparejos en el plazo de nueve meses, por la cantidad de 36 ducados.

A finales del siglo XVII su propietario, don Luis Venegas de Henestrosa, vendió la casa a don Luis Antonio Belluga y Moneada, obispo de Almería y posterior de Cartagena de Indias, con el objetivo de fundar en él un oratorio con la advocación de San Felipe Neri. La desamortización de 1936 afectó al inmueble, al no poseer los once religiosos que se exigían para su continuación, de modo que quedó convertido en cuartel y más tarde, en Gobierno Militar, dependiendo del Ministerio de Guerra. Parte de sus imágenes y del ajuar litúrgico se conserva actualmente en la parroquia de San Juan y todos los Santos.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

## **PORTADA DE LAS CASAS PRINCIPALES DE DON LUIS GÓMEZ DE FIGUEROA, ACTUAL PALACIO DE VIANA, CÓRDOBA**

También en 1576 Juan de Ochoa labró la monumental portada, con balcón y escudos familiares, de las casas principales don Luis Gómez de Figueroa, II señor de Villaseca, en la collación de Santa Marina. La obra se contrató el día 23 de mayo de 1576 por 1.500 reales y fue proyectada, según indicaciones del mecenas, en el ángulo suroccidental del patio principal, encajada entre dos crujías convergentes sobre el plano de la misma.

El maestro dispuso un primer cuerpo con dos planos superpuestos, con medias pilastras en los extremos del más profundo coronadas con capiteles dóricos sobre los que cargan trozos de entablamento con una destacada tenia. El vano central muestra un rústico marco almohadillado flanqueado por pilastras que sostienen un frontón triangular partido con el balcón principal en el centro. A continuación encontramos un segundo cuerpo -jónico-, decorado con dos guerreros tenantes en los laterales que portan los escudos de armas de don Luis Gómez, y de su esposa, doña María de Guzmán y Argote. Este cuerpo muestra en su cúspide un frontón partido que acogía, en origen, el escudo de los Fernández de Córdoba sobre un águila, enmarcado con cartela manierista y decorado con yelmo y lambrequines a su alrededor. Sin embargo este escudo fue sustituido en 1921 por el de los Saavedra, decorado con corona de marqués, la filacteria con la inscripción “PADECER POR VIVIR” y los collares de la Orden de Carlos III y del Toisón de Oro cuando le fueron encargados.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales; Archivo Histórico Viana. Sección administración y cuentas.

**Bibliografía:** Aranda Doncel, J.: *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba: estudio histórico artístico de un edificio singular*. Madrid, 2014, pp. 81-82; Moreno Cuadro, F.: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba, 2009. p. 47; Ruano, F.: *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba, 1994, p. 443; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en *Córdoba y su provincia*. Tomo 3. Sevilla, 1986, pp. 209-233; Villar Movellán, A., Dabrio González, Mª T. y Raya Raya, Mª Á.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 210.

## **EDIFICIO DE LA CÁRCEL Y CASA DEL CORREGIDOR. PLAZA DE LA CORREDERA, CÓRDOBA**

Uno de los edificios claves que configuraron el espacio de la cordobesa plaza de la Corredera fue, sin duda, el de la cárcel y casa del corregidor, construido entre 1583 y 1586 por Juan de Ochoa en el testero meridional de la plaza. La obra fue encargada por el ayuntamiento con el deseo de centralizar allí el poder municipal. Su impronta renacentista queda especialmente reflejada en la fachada del edificio: austera, desornamentada y compartimentada por las líneas verticales que constituyen las pilastras de ambos cuerpos, las horizontales del friso de separación y la balaustrada superior. En origen el edificio constaba de dos pisos, separados por un balcón corrido reservado para las más ilustres familias de la sociedad cordobesa del momento. Su decoración original a base de frontones, cartelas y óculos, quedó truncada a partir de 1723 cuando el inmueble fue intervenido y convertido en mercado de abastos.

Interiormente Ochoa organizó el edificio en torno a un gran patio central, decorado con una fuente en el centro y doble galería porticada a base de arcos de medio punto sobre columnas toscanas. En torno a ellas se organizaron las principales dependencias: calabozos, salas de audiencia en el piso inferior, la audiencia alta en el superior, los aposentos del alcalde, etc.

**Fuentes:** Archivo Municipal de Córdoba. Actas Capitulares.

**Bibliografía:** Bonet Correa, A.: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona, 1978, p. 35; Puchol Caballero, M. D.: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1992, p. 110; Ramírez de las Casas-Deza, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba desde el siglo XIII y año 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey D. Fernando hasta el 1850*. Córdoba, 1948, p. 101; Villar Movellán, A.: “Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista”, en: *Laboratorio de Arte*, 10 (1996), pp. 101-120; Yllescas Ortiz, M.: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria inédita de Licenciatura. Universidad de Sevilla, 1981; “Evolución urbanística de la Plaza de la Corredera”, en: *Axarquía*, 5 (1982), pp. 159-176.

## **REPARO DE LA MURALLA MUNICIPAL**

Tras la sesión capitular del día 15 de julio de 1593, el concejo municipal ordenó que “Juan de Ochoa visitase los muros y torres de la ciudad por estar en necesidad de muchos rreparos [...]”. El maestro, que ya dirigía las obras de la ciudad, inspeccionó los daños el día 18 del mismo mes, acompañado en su visita por don Pedro Zapata de Cárdenas, comendador de los barrios de la Orden de Santiago. Ochoa comenzó su análisis en la Puerta Gallegos y concluyó en las inmediaciones de la Puerta del Puente, con un trabajo centrado en el examen técnico y preventivo de las cinco torres albarranas y lienzos de muralla con sus adarves, muros, matacanes y almenas. La inspección incluyó también algunos tramos urbanos que se hallaban afectados por el exceso de circulación, caso de la Huerta del Rey, la torre de la Puerta de Sevilla y los muros del Alcázar.

**Fuentes:** Archivo Municipal de Córdoba. Sección: Arqueología. Serie: Murallas de Córdoba.

## CADALSO PARA EL AUTO DE FE DE 1595

En 1595 Juan de Ochoa sorprendió al cabildo municipal y a las principales élites cordobesas con su proyecto de cadalso diseñado, en colaboración con Francisco Coronado, para el auto de fe celebrado el 21 de mayo de ese año en la plaza de la Corredera. La obra fue encargada por los señores inquisidores de la ciudad y se concertó en 200 ducados. Su diseño y planta son conocidos gracias a un dibujo del propio Ochoa que los inquisidores cordobeses remitieron al Consejo de la Suprema y General Inquisición de Madrid.

Se trató de un escenario de 40 tercias de longitud, por 30 de ancho, equivalentes a 11´15 por 8´36 metros, lo que supone una superficie total de 93´21 metros cuadrados. Su cabecera debió quedar cubierta con un dosel aterciopelado decorado según la moda de la época. Las gradas inferiores incluían un espacio libre de circulación y colocación de bufetes de los secretarios. A un nivel inferior había otras gradas con capacidad para doscientas cincuenta personas. En el espacio central se colocó el altar para exponer los estandartes, insignias y cruces, con numerosas bancas para miembros de la nobleza, alguaciles y distinguidas personalidades eclesiásticas y civiles. A sus lados discurrían dos triforios que conducían a los penitenciados desde sus escaños a sendas peanas elevadas en los extremos. Finalmente Ochoa dispuso un escenario con capacidad para otras doscientas cuarenta personas aproximadamente.

**Fuentes:** Archivo Histórico Nacional. Sección: Inquisición.

**Bibliografía:** Gracia Boix, R.: *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba, 1983, p. 148; Gracia Boix, R.: “Los autos de fe de la Inquisición”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 54 (1983), pp. 61-82; Ramírez de las Casas-Deza, L. M.: *Indicador cordobés: manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. León, 1976, p. 117.

## **FRONTÓN EN LA FACHADA DE LAS CASAS PRINCIPALES DE DOÑA LEONOR PONCE DE LEÓN, CÓRDOBA**

Junto al desaparecido convento de Jesús y María, en la calle del mismo nombre, don Jorge Ponce de León comenzó a edificar en 1583 las casas principales de su mayorazgo. A la muerte del caballero, su viuda continuó las obras. En mayo de 1596 se documenta a Juan de Ochoa al frente de una serie de reparaciones en el inmueble, todas centradas en su fachada. El encargo principal consistió en la sustitución de la torre sobre la portada, por un frontispicio labrado en cantería, con piedra extraída de la cantera egabrense del Lanchar. La obra se concertó en 1.000 ducados e incluyó, como elemento decorativo, la labra del escudo de armas de los Ponce de León en el interior del tímpano. La escritura notarial cita el lugar exacto donde se ubicaba la vivienda: “en la calle de Jesus Maria en la esquina de la calle de los Moros linde con el conbento de Jesus Maria [...]”.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

## **REPARO DE LA MURALLA Y CALZADA PÚBLICA**

Nuevamente en julio de 1597, Ochoa redactó un segundo informe municipal donde recogió los deterioros de la muralla y calzada tras el cerco del Molino de la Albolafia. Revisado el estado de conservación, el maestro formuló una serie de condiciones para intervenir en los daños. Como medida urgente, Ochoa apuntó la consolidación del espacio libre entre el pretil y la muralla. También aconsejó que se empedrara todo su pavimento y se equilibrara el nivel del suelo, para una mejor circulación. Seguidamente se debería allanar el camino de la torre ochavada del primer patio de la Inquisición, hasta la altura de la Torre de las Arcas, abriendo zanjas en los manantiales de agua para conducir correctamente el agua y evitar desbordamientos en las arcas y riadas en la vía pública. Por último había de aplicarse una capa de tierra apisonada a lo largo y ancho de todo el camino. Ochoa cobró ocho reales por la redacción de estas condiciones.

**Fuentes:** Archivo Municipal de Córdoba. Sección: Arqueología. Serie: Murallas de Córdoba.

## **PORTADA DE LAS CASAS PRINCIPALES DE DOÑA ANTONIA DE MADRID, CÓRDOBA**

En abril de 1601 Ochoa concertó con doña Antonia de Madrid, viuda de don Juan de Guzmán y de los Ríos, la labra de una fachada en cantería en su vivienda familiar junto a la Puerta de Osario, en la collación de San Miguel. La intervención del maestro consistió en el derribo del hastial preexistente, limpiar el solar, abrir una zanja para cimentar la nueva fábrica y, sobre los cimientos, levantar la portada. Ésta debía estar compuesta de un cuerpo principal con el vano de ingreso, ático con ventana y, finalmente, un frontón triangular donde campearían los escudos de armas de doña Antonia de Madrid y de su hijo, don Fernando de los Ríos. La obra se concertó en 7.000 reales y siete meses para entregarla terminada tras el visto bueno de dos oficiales de cantería contratados por la comitente para confirmar el buen resultado.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.



## CASA DE LAS COMEDIAS, CÓRDOBA

En sus últimos años de producción, Juan de Ochoa trazó y diseñó la casa de las comedias que el municipio cordobés construyó entre 1601 y 1603 sobre el solar de la antigua cárcel en la calle Velázquez Bosco, actual Colegio Oficial de Enfermería. La obra consistió en un cuadrado de más de 24 metros de lado rodeado de murallones. Mostraba un primer cuerpo con zaguán de uso general, dos cuartos para vender agua y guardar bancos, un vestuario, un vestíbulo de entrada para los comediantes, y otro zaguán para los miembros del cabildo. En su planta alta mostraba un cuarto de tramoyas y dos dependencias más, de las cuales una -la de mayores dimensiones-, contenía dos camarillas para vestuario de los actores y guardarropía.

Frente al vestuario bajo se alzaba el escenario cubierto, de 5 metros de lado, 5'85 de ancho y 1'38 de alto. La comunicación entre el vestuario y el escenario la proporcionaban tres vanos por encima de los cuales corría un balcón. El ámbito del patio quedaba circundado por otro cuerpo de 3'35 metros de profundidad, cubierto por tejados de una sola vertiente. La planta baja de este segundo cuerpo albergó cuatro filas de gradas, proporcionando asiento a más de 400 espectadores en su totalidad. Delante del graderío corría un pasillo con columnas sobre las que finalmente cargaba la techumbre. Su original diseño y buena fábrica hicieron de este teatro un referente vanguardista en las edificaciones de este tipo en la España del siglo XVII.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales; Archivo Municipal de Córdoba. Sección Patrimonio Municipal.

**Bibliografía:** García Gómez, A. M.: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694): contribución a su historia documental”, en: *Criticón* (50), 1990, pp. 23-40; García Gómez A. M.: *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694, reconstrucción documental*. Londres, 1990, p. 15; Ramírez de Arellano, R. y Díaz de Morales, R.: *Nuevos datos para la historia del teatro español. El teatro de Córdoba*. Ciudad Real, Imprenta del Hospicio Provincial, 1912, pp. 35-43.

## **ENCARGOS RELIGIOSOS**

### **CONVENTO DE SAN PABLO, CÓRDOBA**

Entre diciembre de 1570 y junio de 1571 Juan de Ochoa concertó, en unión con los canteros Pedro de Sosa y Alonso Gómez, la extracción de 600 carretadas de mármol procedente de las canteras egabrenses del Lanchar, para las obras en las arcadas del claustro del convento de San Pablo de la ciudad, fundado hacia 1245 por la Orden de Predicadores en las afueras del casco urbano medieval. El precio se fijó en tres reales por carretada. Como es sabido, esta obra fue destruida en el siglo XIX pero conservamos el testimonio de R. Ramírez de Arellano, que conoció una mínima parte del conjunto que aun quedaba en pie, y ofrece la siguiente visión: “Era una obra hermosa [...] de orden dórico y todos los machones apilastrados, sobre cuyos cimientos erigieron un nuevo claustro los padres del Inmaculado Corazón de María, poblando de este modo el antiguo convento de dominicanos [...]”.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117; Serrano Ovin, V.: “La iglesia del Real Convento de san Pablo de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 95 (1975), pp. 79-130

## **CAPILLA DEL SAGRARIO Y REJA DE LA IGLESIA DE SAN JUAN, CÓRDOBA**

También en 1571 Ochoa concertó, en colaboración con el maestro Martin Ruiz Ordóñez, la edificación de la capilla sacramental de la desaparecida iglesia de San Juan, en la collación cordobesa del mismo nombre, y meses después el diseño de una reja para su altar mayor. El primer encargo se centró en la construcción de un espacio rectangular desprovisto de decoración y cubierto con bóveda oval, por el precio de cien ducados. Meses después ambos canteros diseñaron una reja destinada al cerramiento de la capilla mayor, proyecto al que también se incorporó Francisco Molina por la cantidad de cien ducados más. Aprobado el diseño, la obra fue pregonada públicamente y se adjudicó al maestro con el presupuesto menos costoso. Ningún dato se tiene sobre ambas obras.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Ramírez de Arellano y Gutiérrez, T.: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*, T. III. Córdoba, 1875, p. 264.

## **CAPILLA MAYOR DEL CONVENTO DE SANTA ISABEL DE LOS ÁNGELES, CÓRDOBA**

Este convento de franciscanas clarisas se fundó a finales del siglo XV en el barrio de Santa Marina. Concedido en 1585 el patronato de su capilla mayor al caballero don Luis Gómez de Figueroa, se comenzaron las obras del nuevo y majestuoso presbiterio donde el mecenas fijó su panteón familiar. Ochoa trabajó en este proyecto entre 1583 y 1588, levantando los muros de la capilla hasta la altura de los cornisamentos. Más tarde, ya en el siglo XVII, los arquitectos Sebastián Vidal y Bernabé Gómez del Río cerraron el espacio con la espléndida bóveda esquifada tan ricamente decorada al gusto barroco seiscentista.

Ochoa organizó un espacio sobre planta cuadrada abierto por arco toral y decorado en el testero principal con un retablo arquitectónico dedicado a la Visitación de Nuestra Señora. Los laterales de la capilla fueron igualmente concebidos como retablos, articulados en dos alturas y tres calles verticales, semejando la calle central una portada adintelada rematada con frontón partido, en cuyo centro campea el escudo de los marqueses de Villaseca. Los relieves que adornan estos muros laterales son obra de Gómez del Río y se fechan en 1655. Todo el trabajo se ejecutó en cantería, con mármol extraído de las canteras de las localidades de Cabra y Luque. Ochoa concluyó su intervención en abril de 1588 y recibió los 1.600 ducados estipulados que incluían, además de la fábrica de la capilla mayor, la sacristía y sagrario.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Aguilar Priego, R.: “La capilla mayor del convento de santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 190-238; Espejo Calatrava, P.: *Estudio histórico-artístico del convento de santa Isabel de los Ángeles de Córdoba* (Memoria de Licenciatura Inédita). Córdoba, 1985; Espejo Calatrava, P.: “El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 110 (1986), pp. 179-188; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 229; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 208.

## LUCERNARIO DE LA CAPILLA DE EL SAGRARIO, CATEDRAL

El 17 de julio de 1585 don Juan Pérez de Sevilla, mayordomo de la fábrica de la catedral, concertó con Juan de Ochoa el cerramiento de la nave que antecede al Sagrario por el precio de 400 ducados más dos cahíces de trigo. El encargo, según deseo del obispo Pazos y Figueroa, consistió en la labra de un lucernario que ocupó los tres intercolumnios inmediatos a la monumental reja de Fernando de Valencia. Para ello Ochoa diseñó una bóveda de cañón rebajada, con módulos que marcan la extensión de cada intercolumnio y ventanas rectangulares los laterales. En los frentes norte y sur aparecen otros tres vanos de diferentes tamaños sobre los que campea el escudo del obispo Pazos sostenido por dos virtudes. Con esta ingeniosa solución Ochoa convirtió la oscura entrada al nuevo Sagrario de la Catedral, en un importante foco de luz que anunciaba el lugar destacado para la reserva eucarística.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales; Archivo Catedral de Córdoba. Sección Actas Capitulares.

**Bibliografía:** Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117.

## REMATE DE LA TORRE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA, HINOJOSA DEL DUQUE

Gracias a su cargo de maestro mayor de las obras del Obispado, Juan de Ochoa dirigió en 1588 la fase final de la construcción de la torre de la parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque. La obra fue comenzada por Hernán Ruiz II a mediados del siglo XVI; sin embargo su terminación se debe a Ochoa, quien firmó en septiembre de ese año la construcción del último cuerpo y chapitel, por el precio de 250 ducados.

La intervención de Ochoa se inició a partir de la cornisa labrada en el segundo cuerpo por Hernán Ruiz II. Su diseño consistió en una estructura octogonal cubierta con bóveda baída de albañilería y, sobre ésta, el chapitel, también de planta octogonal, con cierre cónico decorado con franjas bícromas que siguen la dirección del ángulo. El encargo se completó con la labra en piedra de las cuatro pirámides con bolas que coronan el segundo cuerpo, en correspondencia con el esquema planteado en el cuerpo inferior. Finalmente en 1754, el maestro de obras municipal Pedro Antonio Muñoz construyó el basamento circular para fijar sobre él la cruz y veleta de hierro fundido.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Banda y Vargas, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974, pp. 110-111; Galera Andreu, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”. En: *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla, 2011, vol. 37, p. 354; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 229.

## REMATE DE LA TORRE DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE EL SALVADOR, PEDROCHE

El mismo día de la extensión del contrato de la torre de Hinojosa, se firmó el concierto de la obra del último cuerpo y chapitel de la torre parroquial de El Salvador de la localidad de Pedroche, obra contratada con el licenciado Tomás Fernández de Vargas donde el maestro nuevamente sorprendió por la ingeniosa combinación de la piedra y el ladrillo como solución constructiva.

La fábrica de la torre de Pedroche se inició en el primer tercio del siglo XVI, bajo la dirección de Hernán Ruiz I, edificándose al parecer con el material procedente de un castillo que existió en la villa durante época medieval. A la muerte del arquitecto, su hijo Hernán Ruiz II continuó las obras, hasta terminar el segundo cuerpo. No obstante en 1588 la fábrica estaba aún inacabada y, para este fin, el obrero mayor de las obras diocesanas contrató con Juan de Ochoa los trabajos del último cuerpo y chapitel. La intervención del maestro consistió en la terminación del cuerpo circular y el chapitel en albañilería sobre el que se colocó más adelante una bola horadada para introducir en ella el vástago con la cruz fundida en hierro. El encargo también incluyó la labra en cantería de cuatro grandes pirámides rematadas en bolas, en las cuatro esquinas del último cuerpo, como en el caso de Hinojosa. El resultado fue un elegante remate de torre por el que el maestro recibió 400 ducados.

**Fuentes:** Archivo General del Obispado de Córdoba. Sección Visitas Generales; Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales; Archivo Parroquia de El Salvador, Pedroche. Sección Visitas Generales y cuentas de fábrica.

**Bibliografía:** Banda y Vargas, A. de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974, p. 107; Pérez Peinado, J. I.: *Matriz de las siete villas: evolución histórica de la parroquia de El Salvador de Pedroche*. Córdoba, 2013, pp. 175-187.; Ranchal Cobos, A.: “Iglesia y torre de Pedroche”, en: *Revista Omeya* (11), 1968, s/p.; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 229.

## PROYECTO DE REPARACIÓN DEL CHAPITEL DE LA TORRE DE LA CATEDRAL

A finales de 1589 Ochoa hubo de redactar con urgencia un informe al cabildo catedralicio reuniendo una serie de condiciones para la reconstrucción del chapitel y remate del campanario de la Catedral, destrozado a consecuencia del terremoto ocurrido durante la madrugada del 21 de septiembre de ese año. Ochoa acompañó el texto con un pliego de dibujos y diseños para facilitar al maestro la lectura del modelo a ejecutar. Por su trabajo de redacción, el arquitecto recibió dos ducados.

Ochoa pretendió colocar un remate clásico al viejo alminar de Abd al-Rahmán III. No obstante muy pronto, y por razones que aún no terminan de quedar claras, un nuevo proyecto de Hernán Ruiz III eclipsó el trabajo del arquitecto y lo reemplazó por el actual, fechado en 1593. El proyecto de Ochoa consistió en la sustitución de los restos que sobrevivieron al terremoto, por la labra de un nuevo arquitrabe sobre el que colocó una base cuadrada para apoyar en él un cuerpo ochavado, cubierto con bóveda semiesférica sobre pechinas; a continuación ideó un segundo cuerpo de planta circular y, por último, el chapitel que incluía un perno para fijar la cruz de hierro labrada.

**Fuentes:** Archivo Catedral de Córdoba. Sección Actas capitulares; Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Carrillo Calderero, A.: “Del almuédano a la campana: la intervención de Hernán Ruiz III en la torre de la catedral de Córdoba”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43 (2012), pp. 5-22; Ramírez de las Casas Deza, L. M.: *Anales de la ciudad de Córdoba, desde el siglo XIII y año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey Don Fernando III, hasta el de 1850*. Córdoba, 1948, p. 140; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 226.



## **INFORMES DE TASACIÓN ACERCA DE LAS PROPIEDADES DE LA MESA OBISPAL**

Uno de los grandes encargos de tasación llevados a cabo por el arquitecto consistió en el informe de todos los deterioros existentes en las casas y propiedades del obispado cordobés, según una Real Provisión de 6 de junio de 1591 redactada por Juan de Castillejo, escribano real. El trabajo se concertó en mancomunidad con Rodrigo de Salcedo, Hernán Ruiz III y Martín Ruiz Ordóñez, por el precio de 260 reales a repartir entre los cuatro maestros. La inspección duró seis días y se centró en el estudio del conjunto edificado sobre el antiguo alcázar califal, actual Palacio, caballerizas, capilla, escaleras, cárcel, albercas, cocinas y resto de dependencias que limitaban con las huertas y jardines próximos al Campo Santo de los Mártires. También inspeccionaron la vivienda de don Antonio Navarro, secretario del obispo don Fernando de la Vega y, durante las últimas jornadas, viajaron hasta la finca de la Alameda del Obispo para comprobar el estado de la hacienda y sus principales daños.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

## CAPILLA DE SAN MARCOS, SANTA ANA Y SAN JUAN BAUTISTA, CATEDRAL

En 1596 Juan de Ochoa contrató con el canónigo Cristóbal de Mesa Cortés una de sus obras más importantes: la terminación de la capilla de San Marcos, Santa Ana y San Juan Bautista de la catedral cordobesa, en el muro oriental correspondiente a la ampliación de Almanzor. El interés del proyecto radicó en la concepción unitaria *ex novo* -al margen del componente islámico-, desde el retablo principal hasta el techo, siendo la primera muestra de cubierta revestida de yeso en el edificio, bien distinta al concepto anterior pero usual a partir de entonces. El arquitecto cerró el espacio con una bóveda oval decorada con abundantes motivos vegetales, querubines, guirnaldas, tondos y un gallón central del que pende una lámpara votiva de plata, y completó el encargo con el diseño de la portada y del retablo principal, todo por el precio de 600 ducados.

La portada presenta un gran arco de medio punto enmarcado por parejas de pilastras dóricas, sobre las que dispuso un entablamento con arquitrabe que incluye la inscripción: “D. ANNAE ET S. IOANNI BAPTISTAE D. D.”. En su remate Ochoa colocó un frontón triangular con el escudo de armas del fundador en el tímpano. En el testero principal el maestro diseñó el retablo de la *Sacra Conversazione* con las imágenes de Santa Ana, la Virgen y el Niño, San Juan Bautista y San Andrés, pintura atribuida a Pablo de Céspedes. Se trata de un retablo en mampostería formado por banco, dos pilastras estriadas con capiteles dóricos, cornisa y un gran arco central de medio punto con bolas y motivos lanceteados en el intradós. La obra se terminó en noviembre de 1596.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Nieto Cumplido, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1995, p. 419; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. XI (1903), pp. 62-70; Raya Raya, M<sup>a</sup> Á.: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*. Córdoba, 1988, pp. 45-46; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 79.

## CORO DE LA CATEDRAL, CÓRDOBA

El proyecto más ambicioso, impresionante y mejor documentado del arquitecto fue, sin embargo, el relacionado con la terminación de la nueva fábrica catedralicia a finales del siglo XVI. El 21 de febrero de 1598 Ochoa terminó de levantar las paredes del coro, desde donde las había dejado Hernán Ruiz I hasta la altura del movimiento de la bóveda. También construyó los estribos laterales y convirtió los arcos de medio punto de las pantallas laterales en arcos de contención, quedando todo el intradós reforzado con ingeniosa obra de albañilería. Esta solución quedó ilustrada en un pequeño boceto dibujado al margen de la escritura con el contrato de la obra, afortunadamente conservado en los protocolos notariales de la ciudad. La intervención de Ochoa también incluyó la bóveda de cañón rebajado que cerró la nave, toda en albañilería y ennoblecida con labores de yeserías del escultor Francisco Gutiérrez Garrido. Finalmente el contrato incluyó la obra del hastial, con su retablo en yeso presidido por las figuras de los cuatro santos Padres de la Iglesia Latina enmarcados por columnas abalaustradas. La intervención quedó fijada en 3.200 ducados de manos y un jornal diario de 6 reales. Era condición que el plazo para presentar el encargo no excediera de doce meses. Existe en el mismo documento un segundo dibujo muy afectado por la acidez de la tinta, que ilustra la obra de uno de los arcos de contención en albañilería, probablemente el del hastial sobre el que se trazó dicho retablo.

**Fuentes:** Archivo Catedral de Córdoba. Secciones: Actas capitulares y cuentas de fábrica; Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Galera Andreu, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”. En: *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla, 2011, vol. 37, p. 354; Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 37; Nieto Cumplido, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1995, p. 527; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. XI, 1903, pp. 62-70; Valverde Madrid, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Omeya* (14), 1970, s/p; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986, p. 228; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, pp. 52-53.

## CRUCERO DE LA CATEDRAL, CÓRDOBA

Meses después de concluir los trabajos del coro, se inició una segunda fase constructiva centrada en la cubrición del crucero. El proyecto nuevamente se encargó a Juan de Ochoa, quien aceptó las condiciones de trabajo el 9 de febrero de 1599, con vistas de terminar la obra para finales de marzo del año siguiente. El maestro proyectó un cimborrio de planta elíptica con linterna exterior, de modo que las cuatro esquinas sirviesen interiormente de estribos para las pechinas sobre las que había de cargar la bóveda. La decisión de emplear la solución oval parece radicar en Diego de Praves, arquitecto vallisoletano encargado de dirigir las obras de su catedral. Como medida fundamental, se decidió continuar los trabajos en ladrillo y no en cantería, excusando de este modo mayores gastos, según se había echo también en el coro.

Se trata de una bóveda que monta sobre una gran cornisa con arquitrabes, frisos, frutas y follajes, motivos que después se volverían a repetir magníficamente en la gran cornisa del hastial de los pies del coro. Terminado el trabajo, Ochoa subcontrató con el escultor antequerano Francisco Gutiérrez la ornamentación en estucos tanto del crucero, como del coro. Como en la anterior fase, Ochoa cobró por su intervención en el crucero 6 reales diarios, más 2.500 ducados en este caso por la dirección. Francisco Gutiérrez labró en las pechinas a los cuatro evangelistas, con sus símbolos del Tetramorfos y, en la cúspide, un tondo oval con la Santísima Trinidad.

**Fuentes:** Archivo Catedral de Córdoba. Secciones: Actas capitulares y cuentas de fábrica; Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Galera Andreu, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”. En: *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla, 2011, vol. 37, p. 354; Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 37; Nieto Cumplido, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1995, p. 527; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. XI, 1903, pp. 62-70; Valverde Madrid, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Omeya* (14), 1970, s/p; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 228.

## PORTADA DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL, CÓRDOBA

La intervención de Juan de Ochoa en la catedral cordobesa concluyó en 1604 con la labra de la magnífica portada del trascoro, pensada para completar simbólicamente la arquitectura del nuevo espacio. De tono grave y pesante, Ochoa organizó la portada en dos cuerpos: el inferior, estructurado en tres calles con parejas de columnas toscanas y fustes estriados que se alzan sobre gruesos pedestales, y el superior, que incluye el ático con la representación de San Pedro entronizado. Frente a la exuberancia ornamental del primer cuerpo, la decoración ha sido reducida al máximo en este segundo. La prueba más elocuente la hallamos en el frontón triangular que corona el conjunto, desprovisto absolutamente de elementos decorativos. Finalmente, sobre gruesas peanas que siguen el mismo esquema compositivo del basamento inferior, aparecen cuatro esculturas de bulto redondo que acompañan una cruz latina con destacadas cantoneras y óvalos que se distribuyen a lo largo del *patibulum* y del *stipite*. Éstas son, de izquierda a derecha: san Acisclo, san Eulogio, san Pelagio y santa Victoria, representantes de la tradición y religiosidad popular cordobesa, cada uno singularizado según su habitual iconografía.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Kubler, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 37; Nieto Cumplido, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1995, p. 527; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. XI, 1903, pp. 62-70; Valverde Madrid, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Omeya* (14), 1970, s/p; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 228; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, pp. 52-53.

## **BARANDAL Y ANTEPECHO DE LA TORRE DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS, CÓRDOBA**

En 1600 Juan de Ochoa redactó las condiciones para labrar el barandal y antepecho del campanario de la iglesia parroquial de san Andrés, en la collación cordobesa del mismo nombre, debiendo su ejecución material al cantero Francisco Molina, quien compitió para asumir dicho trabajo con el cantero Pedro Méndez. Ochoa cerró la torre mediante un antepecho de cuatro cuartas y media de alto y una de grueso, con balaustres de sección circular labrados con molduras y pilastras cuadradas que enmarcan los cuatro paños de la torre. Además, completó la intervención con la labra de pirámides con bolas en cantería cubiertas de azulejos. Finalmente reforzó toda la estructura con numerosas grapas de hierro adheridas a la piedra. El trabajo se estipuló en 1.934 reales.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

## **OBRAS DE REPARACIÓN EN EL CONVENTO DE SANTA ANA Y SAN JOSÉ, CÓRDOBA**

En 1601 el arquitecto redactó condiciones para intervenir en el convento de Santa Ana y San José de la ciudad, de carmelitas descalzas, asumiendo el trabajo material los albañiles Francisco Calvo y Alonso de Castro. Según indicaciones de la madre superiora, sor Juana de San Jerónimo, Ochoa valoró primeramente el estado de las dependencias conventuales afectadas y, tras su informe técnico, propuso un proyecto de intervención consistente en reconstruir en ladrillo algunas paredes del refectorio, claustro, celdas y muros del huerto; sustituir puertas; delimitar espacios en cuadrícula y fijar los peldaños de algunas escaleras. Además aconsejó abrir ventanas en varios hastiales interiores, para favorecer la entrada de luz y una mayor ventilación en las zonas especialmente dedicadas al trabajo de recolección agrícola. Finalmente diseñó un sistema subterráneo de conducción para drenar las aguas residuales y derivarlas al alcantarillado público.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

## **BAQUETONES DE LAS SEPULTURAS DE LOS OBISPOS DON FRANCISCO DE REINOSO Y DON LEOPOLDO DE AUSTRIA, CRUCERO CATEDRALICIO**

Meses después del trabajo con las monjas de Santa Ana, Juan de Ochoa dictó condiciones para ejecutar unos baquetones marmóreos para las sepulturas de don Francisco de Reinoso (†1601) y de don Leopoldo de Austria (†1557), ambas en el crucero de la catedral. El trabajo consistió en la delimitación del marco perimetral de cada lápida y su encastrado en el pavimento, al modo de un baquetón, de una cuarta de grueso, labrado en mármol negro procedente de la cantera de Puente Genil. La hendidura de los enterramientos debía cubrirse con sus respectivas losas de tres cuartas de lado donde aparecen el epitafio y el escudo con las armas de cada prelado. La obra se encargó a los maestros Pedro y Miguel del Portillo por el precio de 32 ducados y dos semanas para su ejecución.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales.

**Bibliografía:** Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117.



## **CAPILLA MAYOR DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, SANTAELLA**

Entre 1604 y 1605 Juan de Ochoa edificó la capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Santaella, monumental templo renacentista proyectado a mediados del quinientos por Hernán Ruiz II sobre los restos de una antigua mezquita del siglo X. En 1604 el obispo don Pablo de Laguna, tras su visita pastoral a la villa de Santaella, encargó a Ochoa la terminación de su capilla mayor, que quedó inconclusa tras la muerte de Hernán Ruiz II en 1569. El arquitecto aceptó el encargo y se obligó a terminarla por 2.000 ducados más cuatro cahíces de tierra, en el plazo máximo de un año.

El trabajo consistió en la prosecución de los cuatro muros de la capilla en cantería, siguiendo el mismo tipo de distribución de sillares y aparejos de la anterior fase. Directamente Ochoa colocó cuatro pechinas y cargó sobre ellas el peso de la cúpula, perforando sus cuatro ejes principales con vanos en forma de medio punto que aportan iluminación natural. En el interior, la cubierta quedó decorada con siete filas de casetones que decrecen en tamaño. Tanto la cúpula como las cuatro pechinas se construyeron en ladrillo.

**Fuentes:** Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales; Archivo Parroquia de Santaella. Sección Visitas Generales.

**Bibliografía:** AA. VV.: *Santaella: Estudios históricos de una villa cordobesa*. Córdoba, 1986. p. 169; Galera Andreu, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”. En: *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla, 2011, vol. 37, p. 354; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117; Valverde Madrid, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Omeya* (14), 1970, s/p; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 230; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 414.

## **ARMADURA EXTERIOR DE LA CAPILLA MAYOR DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN, SANTAELLA**

Finalmente el 12 de junio de 1606, Juan de Ochoa concertó con los canónigos Bernardo de Alderete y Alonso de Buitrago la que sería su última obra: la armadura lúnea que cubrió al exterior la recién edificada capilla mayor parroquial de Santaella. Sin embargo la muerte sorprendió al arquitecto solo cuatro meses después de la firma del contrato, de modo que el proyecto pasó a manos de su discípulo Blas de Masavel, quien lo concluyó tiempo después según las condiciones pactadas en el contrato de junio de 1606. El diseño de Ochoa consistió en una estructura ochavada reforzada con grandes escuadras y grapas de hierro en cada uno de los ocho ángulos del octógono. En cuanto a su decoración, el arquitecto recurrió a la clásica distribución de par y nudillo, con sus tablazones, jaldetas y tirantes para repartir el peso. Exteriormente, toda la estructura se cubrió con hileras de tejas repartidas a lo largo de los ocho faldones y alfajías.

**Fuentes:** Archivo General del Obispado de Córdoba. Sección: Visitas Generales; Archivo Histórico-Provincial de Córdoba. Sección Protocolos Notariales; Archivo Parroquia de Santaella. Sección Visitas Generales.

**Bibliografía:** AA. VV.: *Santaella: Estudios históricos de una villa cordobesa*. Córdoba, 1986. p. 169; Galera Andreu, P.: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”. En: *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla, 2011, vol. 37, p. 354; Ramírez de Arellano, R.: “Artistas exhumados”, en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. T. VIII. Madrid, 1990, pp. 109-117; Valverde Madrid, J.: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en: *Omeya* (14), 1970, s/p; Villar Movellán, A.: “La arquitectura del Quinientos”, en: *Córdoba y su Provincia*, T. III. Córdoba, 1986. p. 230; Villar Movellán, A., Dabrio González, M<sup>a</sup>. T. y Raya Raya, M<sup>a</sup>. A.: *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba, 2005, p. 414.

## CAPÍTULO X: PUBLICACIÓN WEB DEL CATÁLOGO

En este último capítulo planteamos la posibilidad de dar a conocer la arquitectura de Juan de Ochoa de un modo distinto al convencional, recurriendo a las últimas tecnologías informáticas webs que nos permitirán experimentar su obra de manera didáctica, visual y sobre todo, informatizada y actualizada. Para ello, hemos seleccionado las 25 obras más significativas que marcaron la evolución de su estilo durante el período 1571-1606, y son analizadas fácilmente para que el lector complete su visión sobre el arquitecto y su aportación al arte cordobés del siglo XVI.

Dados los recursos de publicación de información actualmente disponibles, se procedió a analizar distintas herramientas para ver qué sistema podía ser más conveniente para el desarrollo de este trabajo. Tras la evaluación de distintos *software*, se eligió el *Quantum GIS* para la preparación de los datos, el *software Google Earth* para implementar la visualización y, finalmente, el *software MyMaps* para publicarla de forma libre a cualquier usuario.

### 1. Diseño del Sistema de Información Geográfico

La primera fase antes de introducir los datos en un SIG consiste en depurar la información gráfica y alfanumérica con la que se cuenta. Esta fase de trabajo se ha desarrollado con el *software Quantum GIS*, llamado comúnmente *QGIS*. Este software, desarrollado por *QGIS Development Team*, es de carácter libre, lo que permite que cualquier usuario pueda descargarlo y trabajar con él, así como modificar su código para crear nuevas aplicaciones. Permite trabajar tanto con información geográfica ráster como vectorial, e incorpora funcionalidades para trabajar con bases de datos geográficas. Actualmente es uno de los softwares libre más estables del mercado, siendo por ello uno de los más utilizados por la comunidad SIG.

En este caso, la información gráfica no presenta ningún problema ya que la geolocalización de la obra arquitectónica de Juan de Ochoa está muy bien localizada

gracias a los documentos originales del siglo XVI, conservándose gran parte en sus emplazamientos originales. Por tanto, tomamos como referencia una ortofotografía de la ciudad de Córdoba realizada por la Dirección General de Catastro con una resolución espacial de 0.1m, y se procedió a localizar con precisión los emplazamientos de las distintas obras. En el caso de aquellas obras que no se conservan actualmente, se situaron en los emplazamientos que, según las descripciones del siglo XVI, debieron tener. Por su parte, también se ha incorporado un proyecto para el cerramiento de la torre campanario de la Catedral que, aunque no llegó a ejecutarse, merece su reconocimiento dada su calibre e importancia. En la Figura XX se muestra la situación general de las 25 obras seleccionadas (21 en la capital cordobesa y 4 en la provincia), con un zoom a una zona determinada para observar el grado de detalle en la geolocalización de los emplazamientos.

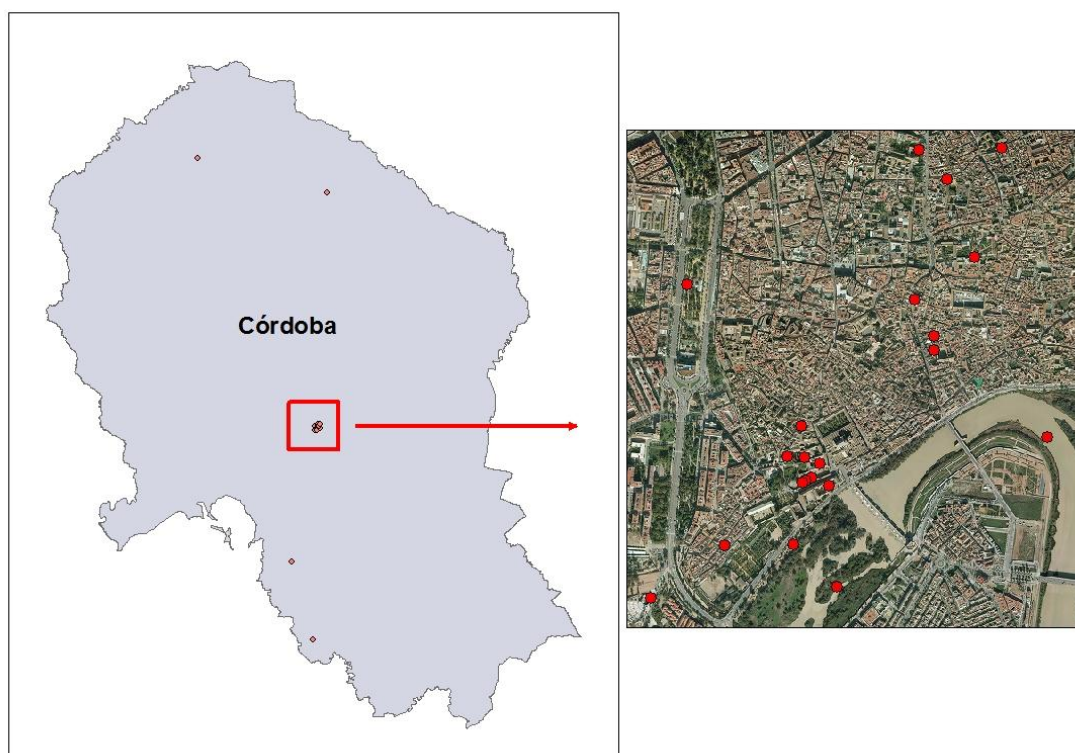


Figura XX: Geolocalización de las 25 obras de Juan de Ochoa proyectadas en la Provincia de Córdoba.  
Detalle de las obras en la capital cordobesa.

En relación a la información alfanumérica que describe la obra arquitectónica, en primer lugar se definió qué características se iban a incorporar al SIG. Estas características

deben cumplir el criterio fundamental de que se tenga información en todas las obras. Puesto que la información analizada en la presente Tesis Doctoral viene de las transcripciones de la obra original del arquitecto, se observa distintos grados de descripción de cada una de las obras. Por tanto, se decidió hacer un grupo de características generales que describieran las obras desde el punto de vista formal. En este sentido se definieron un conjunto de 7 características para describir la obra. De forma adicional, se incorporó un nuevo *ítem* de texto libre en el que se procede a una descripción reducida de la obra con objeto de que el usuario tenga una visión más detallada. No se ha procedido a la incorporación de la descripción completa, ya que está estudiado que el exceso de información en estos tipos de sistemas lleva a la pérdida de atención por parte del usuario. La Tabla XX muestra cada uno de los *ítems* alfanuméricos integrados en el SIG y el tipo de valores posibles para la caracterización de la obra.

Tabla XX. *Ítems* descriptivos seleccionados y valores que pueden adoptar:

<b>Ítem descriptivo</b>	<b>Valores</b>
Nombre	<i>Texto libre descriptivo</i>
Cronología	<i>Fecha de construcción</i>
Tipo de Obra	<i>Obra civil; Obra religiosa; Obra de ingeniería</i>
Estado	<i>Bueno; Regular; Mal; Desaparecido; No realizado</i>
Ubicación	<i>Texto libre descriptivo</i>
Coordenadas	<i>(Coordenadas x,y) Sistema de referencia EPSG</i>
Descripción	<i>Texto libre descriptivo</i>

Tras establecer cada uno de los *ítems*, se procedió a caracterizar la obra, asignándole los valores correspondientes en función de sus características. La Figura XX muestra el ejemplo de la información introducida en la base de datos alfanumérica del SIG.

Explazamiento\_WGS84 :: Features total: 25, filtered: 25, selected: 0

	Nombre	Cronologia	Tipo_Obra	Estado	Ubicacio	Coord	Imagen	Descripcio
9	Portada del trascoro (Catedral)	1604	Obra religiosa	Bueno	Córdoba	(343596,419405...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
10	Lucernario Capilla del Sagrario (Catedral)	1585	Obra religiosa	Bueno	Córdoba	(343692,419405...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
11	Cerramiento Capilla de Santa Ana (Cate...	1596	Obra religiosa	Bueno	Córdoba	(343658,419413...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
12	Proyecto de reparación capitel de la to...	1589	Obra religiosa	No realizado	Córdoba	(343542,419415...	NULL	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
13	Claustro exconvento de San Pablo	1570-1571	Obra religiosa	Desaparecido	Córdoba	(343997,419471...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
14	Barandal y antepecho torre parroquia d...	1600	Obra religiosa	Bueno	Córdoba	(344207,419486...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
15	Fuentes en huertas de la Catedral	1599	Obra de ingeniería	Desaparecido	Córdoba	(343603,419415...	NULL	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
16	Restauración del Molino de la Abolafia	1578	Obra de ingeniería	Regular	Córdoba	(343564,419384...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
17	Aceña en Molino de Enmedio	1578	Obra de ingeniería	Mal	Córdoba	(343720,419369...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
18	Batán en Molino de Martos	1590	Obra de ingeniería	Desaparecido	Córdoba	(344469,419422...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
19	Cadalso para el auto de fe de 1595	1595	Obra civil	Desaparecido	Córdoba	(344063,419458...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
20	Fuente del Claustro del exconvento de ...	1574	Obra de ingeniería	Desaparecido	Córdoba	(344307,419525...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
21	Remate de la torre parroquial de San Ju...	1588	Obra religiosa	Bueno	Hinojosa del Duque	(312748,426376...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
22	Remate de la torre parroquial de El Salv...	1588	Obra religiosa	Bueno	Pedroche	(346166,425497...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
23	Cerramiento y armadura de la Capilla M...	1604-1606	Obra religiosa	Bueno	Santaella	(337063,415964...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)
24	Reparación del puente municipal	1573	Obra de ingeniería	Bueno	Puente Genil	(342576,413950...	<img style="max...	Entrar párrafo (límite 256 caracteres)

Mostrar todos los objetos espaciales

Figura XX: Tabla de atributos de la capa vectorial que recoge la primera fase de introducción de información alfanumérica (datos no definitivos).

## 2. Integración del SIG en *Google Earth*

La creación del SIG se realizó sobre un SIG de escritorio, en el que sólo tiene acceso el usuario de dicho SIG. Para compartir esta información de forma abierta, se barajaron varias posibilidades. Una primera aproximación para esto se realizó usando el *software Google Earth*, software para visualización de cartografía ampliamente utilizado por la comunidad de Internet que no necesita conocimientos previos para su manejo. *Google Earth*, creado bajo el nombre de *EarthViewer 3D* por la compañía *Keyhole Inc.* y posteriormente absorbido por *Google*, es un software que muestra un globo virtual que permite visualizar múltiple cartografía, con base en la fotografía satelital. El mapa de *Google Earth* está compuesto por una superposición de imágenes obtenidas mediante imágenes satelitales, fotografías aéreas e información geográfica extraída de otras fuentes. Pese a que se presenta distintos tipos de licencias, la versión gratuita es la más popular.

Para un perfecto acoplamiento de la información geográfica en *Google Earth*, se transformó la información gráfica y alfanumérica anteriormente creada en formato *shapefile* a formato KML. Este formato se caracteriza por estar basado en el lenguaje XML que permite presentar datos geográficos en tres dimensiones. Es el lenguaje

desarrollado inicialmente para el *software Google Earth*. Una de las ventajas adicionales que supuso modificar el formato de los datos vectoriales fue la eliminación de la limitación en extensión de los campos texto. Así, mientras que el formato shapefile se caracteriza porque presenta una limitación máxima de 256 caracteres en sus campos de texto, el formato KML no presenta limitación. Esto permitió realizar descripciones más completas de cada obra (Figura XX).

```
<ExtendedData><SchemaData schemaUrl="# ">
  <SimpleData name="Nombre">Casa de las comedias</SimpleData>
  <SimpleData name="Cronologia">1601-1603</SimpleData>
  <SimpleData name="Tipo Obra">Obra civil</SimpleData>
  <SimpleData name="Estado">Desaparecido</SimpleData>
  <SimpleData name="Ubicación">Córdoba</SimpleData>
  <SimpleData name="Coordenadas">(343592,4194263) EPSG:25830</SimpleData>
  <SimpleData name="Imagen">&lt;img style=&quot;max-width:500px;&quot; src=&quot;
file:///F:/Tesis_Juan/wetransfer-45707f/Dibujo planta Casa de las Comedias.jpg&quot;&gt;
&lt;/SimpleData>
  <SimpleData name="Descripción">Entre 1601 y 1603 Juan de Ochoa construyó la primera casa
de las comedias municipal, sobre el solar de la antigua cárcel en la calle Velázquez
Bosco, actual Colegio Oficial de Enfermería de la ciudad. La obra ocupó un espacio de
regulares contornos; un cuadrado de más de 24 metros de lado rodeado de murallones de
menos de un metro de grosor, con un primer cuerpo que incluyó un zaguán de uso general,
dos cuartos para vender agua y guardar bancos, un vestuario, un vestíbulo de entrada para
los comediantes, y otro zaguán para los miembros del cabildo. En su planta alta mostraba
un cuarto de tramoyas y dos dependencias más, de las cuales una -la de mayores
dimensiones-, contenía dos camarillas para vestuario de los actores y guardarropía. Frente
al vestuario bajo se alzaba el escenario. La comunicación entre el vestuario y el
escenario la proporcionaban tres vanos sobre los que corría un balcón. Esta parte del
inmueble se dispuso en forma semicircular, con dos prolongaciones rectilíneas paralelas a
los murallones laterales. Finalmente, la planta baja de este segundo cuerpo quedaba
ocupada por cuatro filas de gradas, proporcionando asiento a más de 400 espectadores en su
totalidad.</SimpleData>
```

Figura XX: Ejemplo de caracterización de una obra en un archivo KML (datos definitivos).

Tras introducir toda la información del SIG en el *software Google Earth*, se pudo visualizar el emplazamiento de cada una de las obras y toda la información descriptiva sobre ella al pinchar sobre cualquiera de las localizaciones (Figura XX). Esta visualización se puede realizar teniendo disposición del archivo KML anteriormente descrito. La visualización mediante *Google Earth* permite además realizar rutas por las distintas localizaciones.



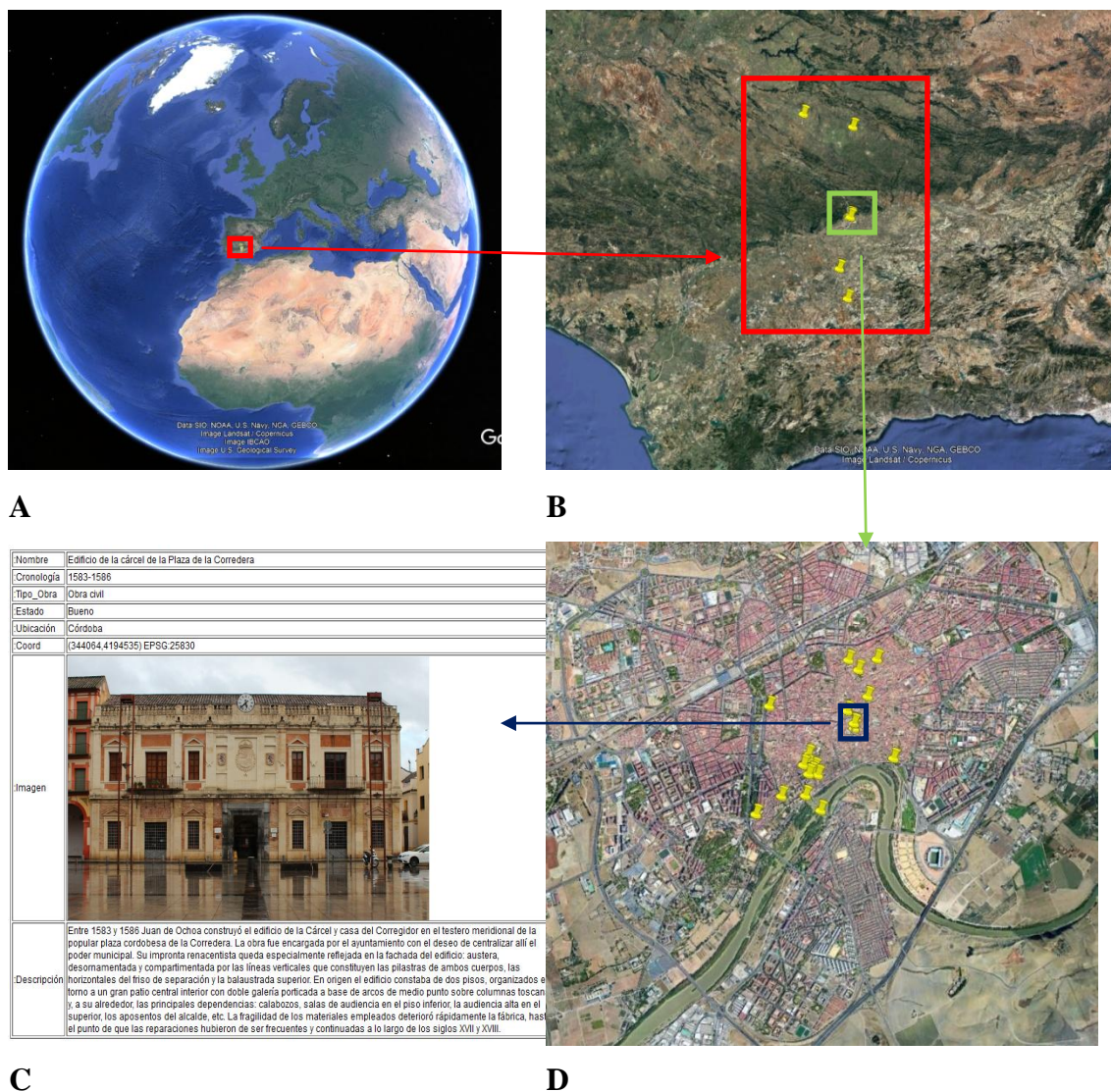


Figura XX: Visualización de los datos en *Google Earth*: a) Visualización desde el punto de vista de la Tierra; b) Zoom a todos los emplazamientos; c) Zoom a los emplazamientos de la ciudad de Córdoba; d) Ficha con la información alfanumérica de una de las obras.

### 3. Publicación libre y compartida de la información

Finalmente, con objeto de hacer pública esta información a todos los usuarios sin restricciones de visualización (sin necesidad de tener el archivo KML), se procedió a compartir la información con la aplicación *Google My Maps*. Este software es un



servicio puesto en marcha por *Google* que permite a los usuarios crear mapas personalizados o importar mapas existentes para uso propio, o bien para compartir.

Tras importar el archivo KML creado, se han realizado algunos ajustes para determinar el tipo de visualización de datos y ajustar la información deseada, como la imagen principal de cada obra, que en este software se integra de forma diferente a la de *Google Earth*. Así, para facilitar la visualización de los datos en el mapa, se ha elegido un icono referente al tipo de obra a la que pertenece (Tabla XX). Con ello, el usuario puede tener una idea más clara de lo que busca pero sin exceso de información (Figura XXa), al no estar representadas todas las obras con un único símbolo (como en *Google Earth*) (Figura XXb), ni estar marcada cada obra por su nombre, lo que lo convierte en algo demasiado complejo y limitado de información al no mostrarse todos los nombres por limitación del programa (Figura XXc).




Icono	Tipo de obra
	Obra civil
	Obra religiosa
	Obra de ingeniería



Figura XX: Ejemplos de visualización en función de distintos tipos de leyenda: a) Definiendo sólo el tipo de obra con un icono diferente; b) Mostrando las obras con un único símbolo; c) Definiendo la obra con un icono según el tipo de obra pero con el nombre de cada obra.

Tras la visualización de la información geográfica tanto desde el punto de vista espacial como alfanumérico (figura XX), se procedió a publicar los datos en la Web de forma libre con el acceso de visualización de datos, pero sin capacidad de edición.

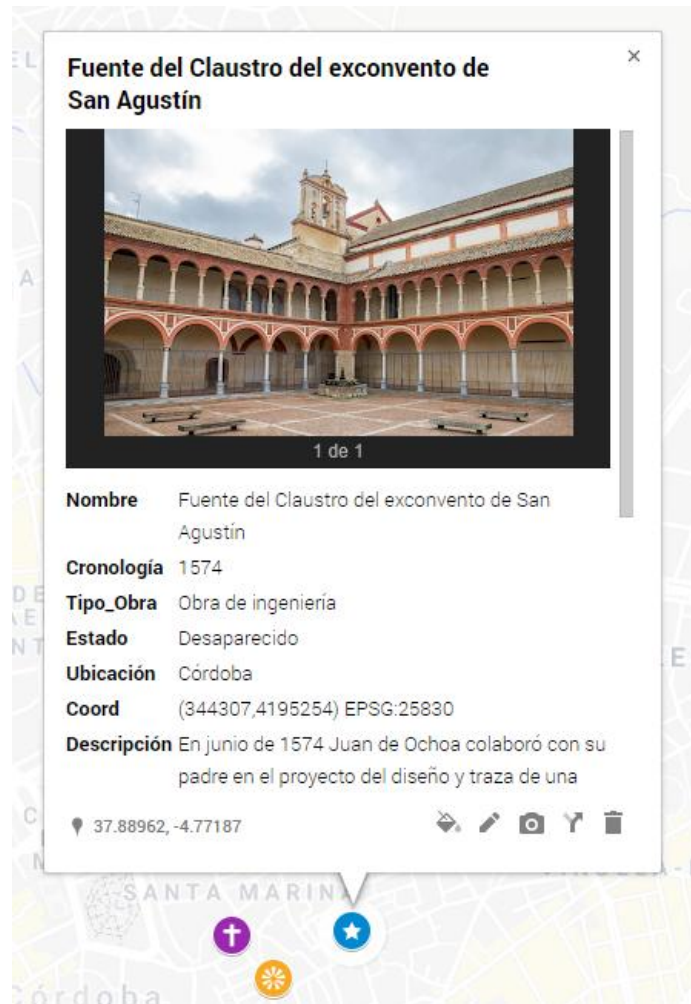


Figura XX: Ejemplo de finalización del proceso de ajuste de la información gráfica y alfanumérica (estado de edición).

Al haber permitido la visualización de los datos de forma pública, el acceso a ellos se puede hacer de dos formas. Una de ellas es realizando una búsqueda desde Internet y otra, mediante la introducción directa de la dirección web que define el mapa: [https://drive.google.com/open?id=1rKy3x2P7Kn1bO9brtvxJ\\_UTyaDFesQ3d&usp=sharing](https://drive.google.com/open?id=1rKy3x2P7Kn1bO9brtvxJ_UTyaDFesQ3d&usp=sharing). La visualización de la tabla de contenidos se observa en la Figura XX. Una vez que se selecciona una obra en pantalla (se clickea con el ratón), se despliega la información alfanumérica de la obra en cuestión (figura XX).

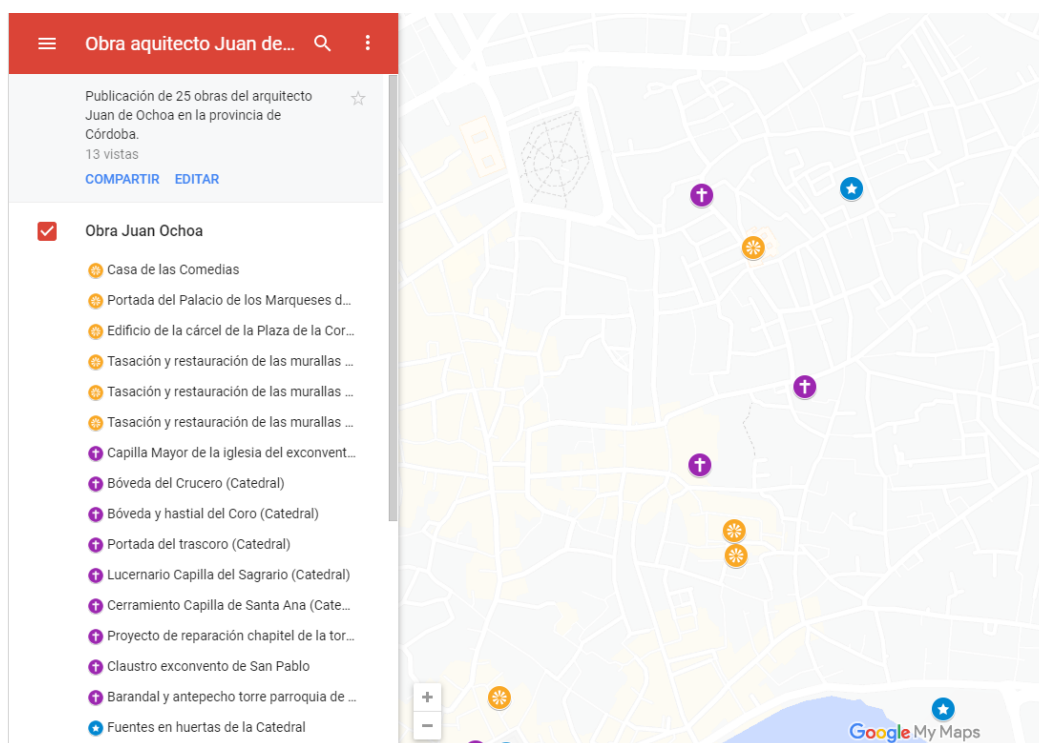


Figura XX: Tabla de contenidos del conjunto de la obra de Juan de Ochoa.

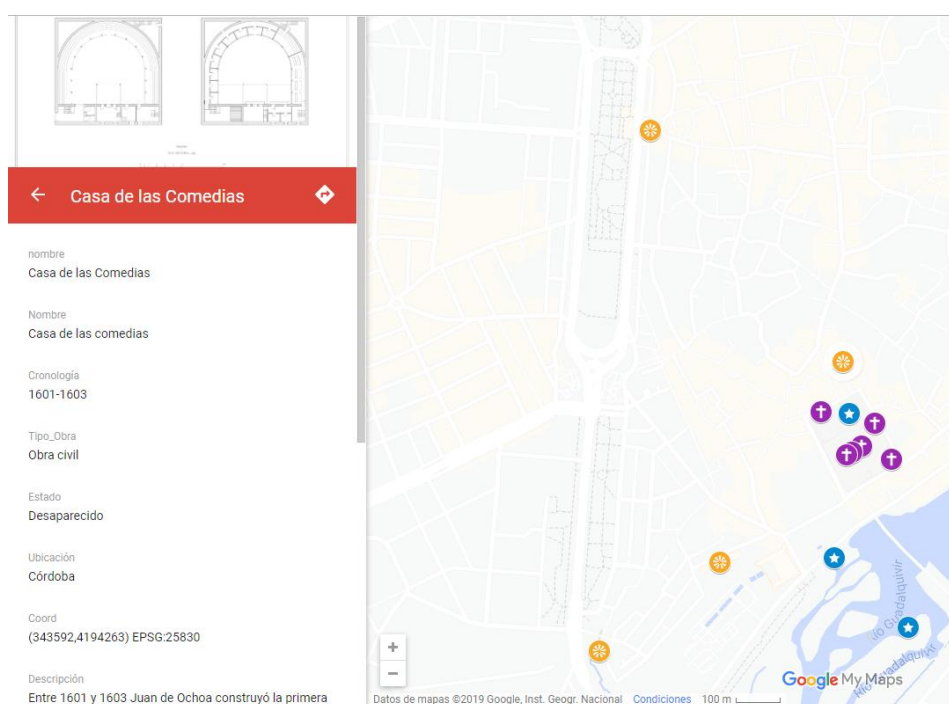


Figura XX: Información mostrada al seleccionar una de la obras. La columna de información se desplaza en sentido vertical para mostrar la descripción completa de la obra.

## CONCLUSIONES

El trabajo de investigación desarrollado en esta Tesis Doctoral ha consistido, fundamentalmente, en un exhaustivo vaciado documental de los principales archivos cordobeses donde se hallaba almacenada la información sobre la vida y obra del maestro de cantería Juan de Ochoa, destacando especialmente los resultados obtenidos en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial, a través de sus diferentes oficios y notarios públicos que trabajaron en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Gran parte del proceso de documentación se ha centrado en la búsqueda e interpretación de los contratos de obras, junto al estudio de otros documentos en archivos diferentes que han permitido establecer los perfiles biográfico y profesional del personaje.

Se ha comprobado cómo en el último tercio del quinientos, la ciudad de Córdoba alcanzó el momento culminante de su desarrollo arquitectónico y urbano, gracias a la incesante actividad de numerosos alarifes, oficiales y maestros de cantería entre los que destacó precisamente Juan de Ochoa. Sin embargo, hemos observado que este cantero nunca gozó de un reconocimiento justo a su labor artística, al competir cronológica y estilísticamente con el maestro Hernán Ruiz III, además de otras causas y circunstancias que alentaron su relativo olvido. Una de ellas fue la destrucción de muchas de sus obras en los últimos siglos, especialmente las de ingeniería hidráulica, conservándose en la actualidad un porcentaje muy reducido del total de su producción tanto religiosa como civil. Por otro lado la desaparición de la mayoría de sus alzados, diseños y dibujos arquitectónicos, alentó el paulatino empobrecimiento de su personalidad artística, lo que hizo que se ignorara durante mucho tiempo su faceta de dibujante. Además, el desconocimiento exacto de su obra por parte de historiadores, creó algunos errores historiográficos que contribuyeron igualmente a diluir la personalidad del maestro.

La aportación principal de nuestro trabajo ha consistido, por tanto, en la narración monográfica de este personaje que vivió en la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVI, siempre citado en la documentación notarial de la época como “maestro de cantería” y al que, a partir del siglo XIX, se le empezó a denominar comúnmente “arquitecto”. Se ha escogido este tema ya que, como se ha demostrado, se trataba de un trabajo necesario para esclarecer la verdadera personalidad artística del maestro y su

aportación a la arquitectura renacentista cordobesa, tanto en la capital como en algunos pueblos de la provincia. Los avances en nuestra investigación han sacado a la luz, además, un pequeño porcentaje de obras que el maestro realizó fuera de Córdoba; concretamente dos proyectos para pueblos de la provincia de Sevilla, lamentablemente desaparecidos en la actualidad, aunque conservamos sus documentaciones en los respectivos protocolos notariales de ambas localidades (Écija y Estepa).

Según los logros obtenidos, podemos al mismo tiempo concluir que la vida y trayectoria profesional de Juan de Ochoa participaron del “modus vivendi” de la mayoría de los maestros canteros de la época: una actividad regulada por la normativa del gremio del alarifazgo cordobés y, en determinados momentos de su producción, al servicio de las principales empresas constructivas de la ciudad.

Resulta oportuno, pues, plantear algunas líneas futuras de investigación dedicadas a figuras que, como Ochoa, no han recibido un justo reconocimiento por parte de la historiografía y fortuna crítica. Una posible e inmediata línea podría centrarse en el estudio de las manifestaciones arquitectónicas realizadas en Córdoba durante la transición del siglo XVI al XVII, verificando, más allá de lo examinado hasta hoy, el efectivo papel desarrollado por los citados *maestros de cantería* en documentación sobre construcciones religiosas, civiles y trabajos de ingeniería tanto hidráulica como militar, revisando en cada caso las fuentes pertinentes para consignar nuevas autorías.

También en futuros trabajos se podrían abordar algunos de los canteros que trabajaron en Córdoba en la segunda mitad del siglo XVI junto a Ochoa, y contribuyeron a enriquecer el legado arquitectónico de la ciudad. Este es el caso de Rodrigo de Salcedo, Francisco de Molina, Jerónimo Ordóñez o Martín Ruiz (estos dos últimos hermanos de Hernán Ruiz III), de quienes han aparecido documentación en los archivos cordobeses aún pendiente de contrastar e interpretar. El estudio detallado de estas figuras aclararía muchas interrogantes en el articulado contexto de la producción andaluza.

Por último, una tercera e interesante línea de investigación estaría centrada en el análisis de las principales empresas cordobesas del momento que patrocinaron la construcción de los edificios más representativos. Éstas fueron fundamentalmente tres: el cabildo municipal, encargado de dirigir las obras civiles y de asegurar el estado óptimo del urbanismo de la ciudad; el Obispado, poderosa entidad ocupada de la conservación de los templos de la Diócesis y de la construcción de otros muchos; y por último el cabildo

de la Catedral, centrado exclusivamente en las obras de conservación y proyectos de nueva fábrica en el templo mayor cordobés. Analizar la evolución de estas tres empresas y cotejar el número de maestros canteros que trabajaron a su servicio, podría aportar numerosos datos con los que seguiríamos completando este importante capítulo de la historia del arte en la ciudad de Córdoba.

## Conclusioni

L'indagine ha documentato come negli ultimi decenni del XVI secolo, la città di Cordova raggiunga il momento di massimo splendore del suo sviluppo architettonico e urbano, grazie all'incessante attività di *oficiales* e *maestros de cantería*, tra cui Juan de Ochoa.

Secondo la documentazione rinvenuta, si può al contempo concludere che la sua vita e carriera professionale siano state coincidenti con il "modus vivendi" della maggior parte degli artisti e *maestros canteros* moderni spagnoli: un'attività ordinata dai regolamenti della corporazione del *alarifazgo* cordobese e, in certi momenti della sua produzione, dal suo impegno per le più importanti compagnie di costruzioni della città.

Risulta opportuno, pertanto, ipotizzare future linee di ricerca dedicata a figure analoghe e, come lui, poco considerate in sede storiografica. Una prima possibile potrebbe concentrarsi sullo studio di prodotti architettonici realizzati a Cordova durante l'ultimo terzo del Cinquecento e nei primi decenni del secolo successivo, verificando, ben oltre, quanto si qui constatato, l'effettivo ruolo svolto da quanti sono stati denominati come *maestros canteros*, in documenti su edifici religiosi, opere civili, e lavori di "ingegneria" sia idrauliche che militare, riesaminando per ogni caso le fonti pertinenti per confermare le attribuzioni o assegnare di nuove.

In studi futuri si potrebbero inoltre considerare artefici che, insieme ad Ochoa, lavorarono nella seconda metà del XVI secolo e contribuirono ad arricchire l'eredità architettonica della città. Sono i casi, a esempio di Rodrigo de Salcedo, Francisco de Molina, Jerónimo Ordóñez e Martín Ruiz (questi ultimi due fratelli di Hernán Ruiz III), dei quali sono apparse notizie negli archivi di Cordova che permangono in attesa di analisi e interpretazione. Lo studio monografico di queste figure chiarirebbe molti dubbi, in merito al articolato panorama della produzione andalusa.

Un'ulteriore linea di ricerca, infine, potrebbe riguardare lo studio delle principali compagnie di Cordova fra quelle maggiormente coinvolte nella costruzione degli edifici più rappresentativi. Esse furono fondamentalmente tre: il consiglio comunale, incaricato di dirigere le opere civili e assicurare lo stato ottimale degli interventi nell'ambito urbano; il Vescovado, impegnato nella conservazione degli edifici esistenti nella

Diocesi e nella costruzione dei nuovi; e infine il *cabildo* della Cattedrale, teso esclusivamente agli interventi nel grande tempio della città. Analizzare l'evoluzione di queste tre entità, verificando il numero di addetti che hanno lavorato al loro servizio, potrebbe fornire molti dettagli per completare la ricostruzione di un importante capitolo della storia dell'arte nella città di Cordova.





## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Memoria Anual de actividades del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 2011. Sevilla: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2011
- AA. VV.: *Antonio del Castillo en la ciudad de Córdoba* [Catálogo de la Exposición]. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2016
- AGUILAR PRIEGO, Rafael: “La capilla mayor del convento de santa Isabel de los Ángeles. Pedro Roldán”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 190-238
- \_\_\_\_: “Obras en la Catedral de Córdoba durante el reinado del Emperador Carlos V (1517-1558)”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Número 81, Córdoba, 1961. pp. 115-129
- AGUILAR PRIEGO, Rafael y VALVERDE MADRID, José: “El platero cordobés Pedro Sánchez de Luque”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Número 85, Córdoba, 1963, pp. 15-73
- ALBERTI, Leon Battista: *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alonso Gómez, 1582
- ALFARO, Gregorio de: *La vida ejemplar de don Francisco de Reinoso, Abad de Husillos y Obispo de Córdoba*. Cumbre. Valladolid, 1940
- ALORS BERSABÉ, María Teresa: “La producción y comercialización del guadamecí en Córdoba durante el siglo XVI”, en: *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25 (2011), pp. 87-96
- \_\_\_\_: *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral dirigida por el Prof. Fernando Moreno Cuadro. Córdoba, 2012
- ARANDA DONCEL, Juan: “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folklóricos, económicos y sociales”. En: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 98 (1879), pp. 173-194
- \_\_\_\_ “La esclavitud en Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en AA. VV.: *Córdoba. Apuntes para su historia*. Córdoba, 1981

- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “La época moderna (1517-1808)”, en AA. VV.: *Historia de Córdoba*. Tomo 3. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1984
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “El convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.): *Actas del Simposium monjes y monasterios españoles*. San Lorenzo de El Escorial, 1995. T. 2. pp. 7-64
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba: estudio histórico artístico de un edificio singular*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014
- ARJONA CASTRO, Antonio y ESTRADA CARRILLO, Vicente: *Historia de la villa de Luque*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba. 1977
- AZCÁRATE RISTORI, José María de: “Escultura del siglo XVI”, en: *Ars Hispaniae*. T. 13. Madrid, 1958
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “El estilo y sus fases: el ejemplo del Gótico”, en *I Congreso Español de Historia del Arte*. Trujillo, 1977
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Aspectos distintivos de la arquitectura gótica española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 1985
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Arte gótico en España*. Madrid, 1996
- BAENA GALLÉ, José Manuel: “Los proyectos de puente para Arcos de la Frontera. 1544-1920”, en *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte Los Caminos y el Arte*, Tomo II, Santiago de Compostela, 1989, pp. 45-55
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1974
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Hernán Ruiz II*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1975
- BENEYTO, J.: *Ginés de Sepúlveda: humanista y soldado*. Madrid, 1944
- BERTAUT, François: “Diario del viaje a España” en GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1959
- BERTAUX, Émile: “El Renacimiento en España y Portugal”, en MICHEL André: *Historia del Arte*. Tomo IV. Boulevard Saint-Michel, París, 1911
- BONET CORREA, Antonio: *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978

- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín y MARÍAS FRANCO, Fernando: “La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Número VIII, 1992, pp. 103-115
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III”, en *Apotheca*, Número 6, 1986, pp.81-94
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Elementos manieristas en la arquitectura del primer barroco español: arquitectura y sociedad en el reinado de Felipe III*. Tomos I-III. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid. 1987
- CAMÓN AZNAR, José: *La arquitectura plateresca*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1945
- \_\_\_\_: “La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI”, en *Historia General del Arte, Colección Summa Artis*, Tomo XVII. Espasa-Calpe. Madrid, 1959
- \_\_\_\_: “Escultura y rejería españolas del siglo XVI”, en *Historia General del Arte, Summa Artis, Tomo XVIII*, Espasa –Calpe, Madrid, 2003
- CAPITEL GONZÁLEZ, Antón: “La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la mezquita”, en: *Arquitectura*, 256 (1985), pp. 37-46
- CARMONA CARMONA, Francisco Manuel: “Origen y evolución arquitectónica de los conventos de Madres Dominicas”, en: *De Arte*, 17 (2018), pp. 25-42
- CARRILLO CALDERERO, Alicia: “Del almuédano a la campana: la intervención de Hernán Ruiz III en la torre de la catedral de Córdoba”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 43 (2012), pp. 5-22
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel: *Renacimiento y Manierismo en España*. Historia 16. Madrid, 1989
- CERRATO MATEOS, Felisa: *Monasterios femeninos de Córdoba. Patrimonio, rentas y gestión económica a finales del Antiguo Régimen*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000
- CHECA CREMADES, F.: *Escultura y pintura en España. 1450-1600*. Madrid, 1963

- CHUECA GOITIA, Fernando: “Arquitectura del siglo XVI”, en Colección *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, Tomo 11. Plus Ultra. Madrid, 1953
- \_\_\_\_: *Historia de la arquitectura española: Edad Moderna y Contemporánea*. Dossat. Madrid, 1965
- \_\_\_\_: “El Protobarroco andaluz”, en A. E. A. 1969. pp. 129-153
- CÓMEZ RAMOS, Rafael: “El libro del Peso de los alarifes”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Madrid-Teruel, 1975
- CÓRDOBA, Eulogio de: *Divi Eulogii cordubensis martyris, doctoris et electi Archiepiscopi toletani opera*. Alcalá de Henares: Casa de Ioannes Iñiguez, 1574
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo: *Los molinos hidráulicos del Guadalquivir en la ciudad de Córdoba: estudio histórico y arquitectónico*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 2008
- DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: “La escultura cordobesa del Renacimiento”. En: AA: VV.: *Córdoba y su provincia*. T. 3. Sevilla, 1986
- \_\_\_\_: “Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI”, en: *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia, 2003. pp. 143-160
- \_\_\_\_: “Aportación al platero Juan Bautista de Herrera”, en *Laboratorio de Arte*, Número 23, Sevilla, 2011, pp. 165-184
- DOBADO FERNÁNDEZ, Juan e YLLESCAS ORTÍZ, María: *Córdoba: ciudad conventual* (catálogo de Exposición). Cabildo Catedral de Córdoba. Córdoba. 2014
- DOMÍNGUEZ CUBERO, José: *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial de Jaén. Jaén, 1989
- ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: “Notas sobre el repartimiento urbano de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 107, 1984, pp. 161-172
- \_\_\_\_: “La ciudad de Córdoba a fines del siglo XVI: su evolución urbana”, en: *Actas de las Jornadas de la Real Academia de Córdoba: Córdoba en tiempos de Felipe II* (30-31 de octubre de 1998). Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1999, pp. 173-185

- \_\_\_\_\_, LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio y RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *La ciudad de Córdoba: origen, consolidación e imagen*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009
- ESPEJO CALATRAVA, Purificación: *Estudio histórico-artístico del Convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Córdoba. 1985
- \_\_\_\_\_: “Pintura del Renacimiento en Córdoba”, en AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. Tomo III. Sevilla, 1986
- \_\_\_\_\_: “El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 110 (1986), pp. 179-188
- ESPEJO RUZ, José y CASTRO DEL RÍO, Concepción (coord.): *La Rambla en la memoria*. Córdoba: Excma. Dputación Provincial, 2015
- ESTRADA CARRILLO, Vicente: *La iglesia Parroquial de Luque (1586-1992)*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1993
- FERNÁNDEZ ARENAS, José: *El Renacimiento y Barroco en España*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1983
- \_\_\_\_\_: *Las claves del Renacimiento*. Ariel. Barcelona. 1983
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Demetrio: “San Juan de Ávila, Apóstol de Andalucía”. En: ARANDA DONCEL, Juan y LLAMAS VELA, Antonio (eds.): *Actas del Congreso Internacional: San Juan de Ávila, doctor de la Iglesia*. Córdoba, 2013, 2013. pp. 591-596
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Mercedes y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: “Hernán Ruiz II y el abastecimiento de aguas a Écija”, en *Actas del III Congreso de Historia Écija en la Edad Media y Renacimiento*. Sevilla, 1993. pp. 455-468
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A.: *La guerra en el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid, 2007
- FORTEA PÉREZ, José Ignacio: *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*. Córdoba, 1981
- \_\_\_\_\_: “La industria textil en el contexto general de la economía cordobesa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII: una reactivación fallida”. En: *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía*. T. 1: Andalucía Moderna. Córdoba, 1983. Pp. 443-465

- GALERA ANDREU, Pedro Antonio: “Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento”, en RUBIO LAPAZ, Jesús (Coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Tomo 37. Publicaciones Comunitarias. Sevilla, 2011
- GARAY Y CONDE, Juan María: *Apuntes histórico-descriptivos de la ciudad de Écija*. Écija: Imprenta Plaza de la Constitución, 1981
- GARCÍA, Simón: *Compendio de Arquitectura y simetría, de los templos conforme a la medida del cuerpo humano*. Edición de Cristina Rodicio Rodríguez. Colegio de arquitectos de Valladolid. Valladolid, 1991
- GARCÍA CANO, María Isabel: *La Córdoba de Felipe II: gestión financiera de un patrimonio municipal e intervención política de una monarquía supranacional*. Vol. 1. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 2003
- GARCÍA DEL MORAL, Antonio: *El Hospital Mayor de San Sebastián de Córdoba: 5 siglos de asistencia médico-sanitaria institucional (1363-1816)*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1984
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María: “Casa de las Comedias de Córdoba (1602-1694): contribución a su historia documental”, en *Criticón*, Núm. 50, 1990, pp. 23-40
- \_\_\_\_: *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694, reconstrucción documental*. Londres: Támesis, 1990
- GARCÍA LEÓN, Gerardo: “La Fuente de las Ninfas de Écija”, en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 221 (1989), pp. 153-164
- GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina: *Écija artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla: editorial universitaria, 2019
- GARRAMIOLA PRIETO, Enrique: *Montilla: guía histórica, artística y cultural*. El Almendro. Córdoba, 1982
- GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Tomo I. Andalucía Moderna. Sevilla, 1899-1900
- \_\_\_\_: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables*. T. 3. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984
- GIL SERRANO, Aurora: “La pintura de Pablo de Céspedes”, en *Axarquía*, Número 4, Córdoba, 1982, pp. 7-19

- GÓMEZ BRAVO, Juan: *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral, y Obispado*. Tomo II. Oficina de D. Juan Rodríguez, calle de la Librería. Córdoba. 1778
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M<sup>a</sup> del Valle: *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2011
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: *Diego Siloé*. Granada, 1988
- GÓMEZ LÓPEZ, C.: “Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII), en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII: Historia del Arte, T. 4, 1991
- GONZÁLEZ LUQUE, Francisco: *Arquitectura civil del siglo XVI en Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla. 1976
- GONZÁLEZ ZUBIETA, R.: *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1563-1626)*. Córdoba, 1981
- GRACIA BOIX, Rafael: *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1983
- \_\_\_\_: “Los autos de fe de la Inquisición”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 54 (1983), pp. 61-82
- GUZMÁN REINA, Antonio: *Córdoba en el viaje de Cosme de Médicis*, Córdoba, 1966
- HEREDIA HERRERA, Antonia: *La Lonja de los Mercaderes: el cofre para un tesoro singular*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1992
- \_\_\_\_: “La casa lonja de Sevilla en el siglo XVIII”, en *Revista Archivo Hispalense*, Número 209. Tecnographic. Sevilla, 1985. pp. 17-44
- HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, Félix: “Restauración del molino de la Albolafia de Córdoba”, en *Al-Mulk*, Número 2, 1961, pp. 67-75
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: “Don Fernando Carrillo, Presidente de los Reales Consejos de Hacienda e India, su testamento, inventario de bienes y el contrato de la rejería para su capilla en la Catedral de Córdoba”, en *Laboratorio de Arte*, Número 16, 2003, pp. 427-441
- JORDÁN FERNÁNDEZ, Jorge Alberto: *Los conventos de la Orden de los Mínimos en la provincia de Sevilla: historia, economía y arte (siglos XVI-XIX)*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 2013



- JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles: “El palacio de los Páez de Castillejo. El ascenso de un linaje”, en *De Arte: revista de historia del arte*, Número 16, 2017, pp. 49-68
- JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles, MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes: *Iglesias de la Reconquista: itinerarios y puestas en valor*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997
- KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Plus Ultra. Madrid, 1957
- KRUFT, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVII*. Tomo I. Alianza Forma. Madrid. 1990
- LLEÓ CAÑAL, Vicente: “El monumento de la catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, en: *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 180 (2004), pp. 30-48
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente Manuel: *Más allá de la ciudad barroca: la morfología urbana de la Écija contemporánea*. Sevilla: Diputación. Servicio de Archivo y Publicaciones, 2016
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: “El lenguaje arquitectónico en el Renacimiento Andalúz”, en Catálogo de la Exposición *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía, Andrés de Vandelvira y su época*. Junta de Andalucía. 1992. pp. 121-167
- LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio: “El resurgir del siglo XVI y la decadencia posterior”, en: AA. VV.: *Córdoba Capital*. V. 3. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1994
- LUQUE CARRILLO, Juan: “Hernán Ruiz III y las obras de la iglesia parroquial de la Asunción de Luque (Córdoba)”, en: *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 27 (2015), pp. 131-142
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “Aproximación a la figura de Juan de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”, en: *Atenea*, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, 515 (2017), pp. 97-114
- MATA TORRES, Josefa: *La rejería sevillana en el siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 2001

- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “Hernán Ruiz y la reja para la Capilla del Nombre de Jesús de la Catedral de Córdoba”, en *Ámbitos, Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, Núm. 27, 2013, pp. 79-85
- MARÍAS FRANCO, Fernando: *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento Español*. Taurus. Madrid, 1989
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *La difusión del Renacimiento*. Madrid: Anaya, 1990
- MÁRQUEZ DE CASTRO, Tomás: *Compendio histórico y genealógico de los títulos de Castilla y señoríos antiguos y modernos de la ciudad de Córdoba y su Reino*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1981
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Influencias europeas y españolas en las yaserías de Puebla de los Ángeles (México) durante el siglo XVII”. Presentado en el *Simposio Internacional sobre la Proyección del arte español en América y Filipinas*, La Rábida, 1977
- MÉNDEZ ZUBIRÍA, Carmen: “La Casa Lonja de Sevilla”, en *Revista Aparejadores*, Número 4, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, Sevilla, 1989, pp. 11-15
- MENOR BORREGO, Bartolomé: *El Templo parroquial de El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2003
- MERINO CASTEJÓN, Manuel: “Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Número 26, Córdoba, 1930, pp. 57-86
- MILLER, Naomi: *French Renaissance Fountains*. Nueva York: Garland Pub, 1977
- MOLINA ABELA, M.: “Datos históricos de la finca Alameda del Obispo”, en: *Boletín del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas*, 38 (1958), pp. 327-337
- MOLINERO MERCHÁN, Juan Andrés: “La heráldica: instrumento histórico-artístico en la mezquita-catedral de Córdoba”, en: *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, V. II. Zaragoza, 2004, pp. 807-844

- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *La mezquita-catedral de Córdoba, símbolos de poder: estudio histórico-artístico a través de sus armerías*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005
- MONEO, Rafael: *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona: Acantilado, 2017
- MONTAÑEZ LAMA, José: *Historia de La Rambla y apuntes históricos y geográficos de las poblaciones de su partido*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1985
- MONTROYA, Lucas de: *Crónica general de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1619
- MORALES, Ambrosio de: *Las antigüedades de las ciudades de España: que van nombradas en la Corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*. Alcalá de Henares, 1575
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1981
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros”, en *Laboratorio de Arte*, Número 4, Sevilla, 1991, pp. 61-82
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Arquitectura del siglo XVI en Sevilla*, Información y revistas. Madrid, 1992
- \_\_\_\_ \_\_\_\_.: “Lonja de Mercaderes y Archivo General de Indias”, en AA. VV.: *Archivo General de Indias*. Lunwerk, Barcelona, 1995
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Hernán Ruiz el Joven*. Akal. Madrid, 1996
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: Hernán Ruiz “el Joven”, en RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. 36. Sevilla, 2011. pp. 263-301
- MORENO CUADRO, Fernando: *Platería cordobesa*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba. Córdoba, 2006
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 2009
- MORENO CUADRO, Fernando y PALENCIA CEREZO, José María: *San Juan de la Cruz y Córdoba. El Convento de Santa Ana* [Catálogo de la Exposición]. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1989

- MORENO MENDOZA, Arsenio: *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento Andaluz*. Monográfica Arte y Arqueología. Universidad de Granada. 1989
- NARANJO RAMÍREZ, José y LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio: *La Plaza de la Corredera de Córdoba: funciones, significado e imagen a través de los siglos*. Servicio de publicaciones de la universidad de Córdoba. Córdoba, 2010
- NAVARRETE PRIETO, Benito y NANCARROW, Mindy: *Antonio del Castillo*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 2004
- NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P.: “Algunas reflexiones sobre el urbanismo islámico”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 22 (2007), pp. 259-298
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 1989
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *El arte del Renacimiento*. Madrid: Historia 16, 1996
- NIETO ALCAIDE, Víctor, MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., y CHECA CREMADES, Fernando: *Arquitectura del Renacimiento en España: 1488-1599*. Cátedra. Madrid, 1989
- NIETO CUMPLIDO, Manuel: *Cordobanes y gadamecés*. Córdoba, 1973
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Informe histórico-artístico sobre la Iglesia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque (Córdoba)*. Córdoba, 1982
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “La iglesia parroquial de Santaella”, en AA. VV: *Santaella: estudios históricos de una villa cordobesa*. Círculo de Labradores. Córdoba, 1986
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *La Catedral de Córdoba*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1995
- OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda V.: “Los conventos femeninos en la evolución de la trama urbana de Córdoba”, en: Actas del Congreso *La clausura femenina en España* (coord.: Francisco Javier Campos). Vol. I (2004). pp. 269-292
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: las órdenes religiosas en la evolución urbana de Córdoba”, en: *Hispania Sacra*, LXIV (2012), pp. 29-66
- ORTI BELMONTE, Miguel Ángel: “Oposición del Cabildo municipal a la construcción del crucero de la Mezquita”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 71 (1954), pp. 271-277

- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: “El libro de hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy”, en: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 93 (1973), pp. 71-116
- ORTIZ JUÁREZ, J. M.: “Córdoba y los cordobeses en la literatura picaresca del Siglo de Oro”, en: *Anales del Instituto Nacional de Bachillerato Luis de Góngora*, 3 (1972), pp. 79-90
- PADILLA GONZÁLEZ, Jesús: *El alarife Pedro López y las ordenanzas del alarifazgo de Córdoba (XV-XVI)*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2ª Edic. 1980
- \_\_\_\_: “La iglesia del Convento de Jesús y María: evolución histórico-artística (1836-1957)”, en: *Arte, arqueología e historia*, 21 (2014), pp. 83-92
- PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'architettura*. Venecia: apresso Dominico de Franceschi, 1570
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory, Alianza Editorial, Madrid, 1986
- PANIAGUA SOTO, José Ramón: *Sebastiano Serlio y su influencia en la arquitectura española* (traducción de Francisco de Villalpando). Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1991
- PEINADO GUZMÁN, José Antonio: “La Inmaculada Concepción en Granada”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 45, T. 23 (2014), pp. 7-368
- PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y RIVAS CARMONA, Jesús: *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad* (2ªedic). Salamanca: Excmo. Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1980
- PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel, TAYLOR, René y SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *La Fuente del Rey de Priego de Córdoba (historia, arte e iconografía)*. Priego de Córdoba: Manuel Peláez del Rosal (edit.), 1986
- PÉREZ LOZANO, Manuel: “Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, Número 8, 1991, pp. 57-64
- PÉREZ PEINADO, José Ignacio: *Matriz de las siete villas: evolución histórica de la parroquia de El Salvador de Pedroche*. Córdoba: Litopress, 2013
- PUCHOL CABALLERO, María Dolores: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1992

- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael: *Guía Artística de Córdoba, o sea indicación de los principales monumentos y objetos de arte que el curioso o aficionado debe visitar en esta ciudad*. Imprenta de Enrique Bergali. Sevilla, 1896
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “Artistas exhumados”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Tomo VIII. Imprenta-pasaje de la Alhambra. Madrid, 1900. pp. 202-204
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “Artistas exhumados”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Tomo XI. Imprenta-pasaje de la Alhambra. Madrid, 1903. pp. 109-117
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: “Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba”, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Imprenta de José Perales y Martínez. Madrid, 1893
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo, 1873-77
- RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luís María: *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*. Cuarta Edición. Imprenta de Rafael Rojo y Compañía, Córdoba, 1866
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Indicador cordobés: manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. Madrid: Everest, 1976
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Anales de la ciudad de Córdoba, desde el siglo XIII y año de 1236 en que fue conquistada por el Santo Rey don Fernando III, hasta el de 1850*. Tipografía Artística-San Álvaro, Córdoba, 1948
- RANCHAL COBOS, Alfonso: “Iglesia y torre de Pedroche”, en: *Revista Omeya*, 11 (1968), s/p.
- RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles: *El retablo barroco cordobés*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1987
- \_\_\_\_ \_\_\_\_: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1998
- RECIO MIR, Álvaro: *Sacrum Senatum. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Fundación Focus-Abengoa. Sevilla, 1999

- RECIO VEGANZONES, Alejandro: “Apuntes histórico-artísticos y visión retrospectiva del diezrado conjunto monumental de la iglesia de la Victoria de Estepa hasta su desamortización”, en: AA. VV.: *Actas de las III Jornadas sobre historia de Estepa*. Estepa: Ilmo. Ayuntamiento, 1999, pp. 545-595
- REDEL Y AGUILAR, E.: *Ambrosio de Morales: estudio biográfico*. Córdoba, 1908
- RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1990
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Bibliotheca Istituti Historici S. I. Roma. Institutum Historicum S. I. 1967
- ROSAS ALCÁNTARA, Esperanza: “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”, en: *Arte, arqueología e historia*, 10 (2003), pp. 26-34
- RUANO, Francisco: *Casa de Cabrera en Córdoba: obra genealógica histórica*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1994
- RUBIO LAPAZ, Jesús: *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993
- RUIZ PÉREZ, P.: *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*. Córdoba, 2008
- SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: en casa de Ramón de Petras, 1526
- SALCEDO HIERRO, Miguel: *La Mezquita-Catedral de Córdoba*. Obra social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2000
- SANZ SERRANO, María Jesús: *La custodia procesional: Enrique de Arfe y su escuela*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2000
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Arte y Humanismo*. Cátedra. Madrid. 1978
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> Concepción y BUENDÍA MANZANO, José Rogelio: “El Renacimiento”, en *Historia del Arte Hispánico*. Tomo III. Alhambra. Madrid, 1980
- SEPÚLVEDA, J. G. de: *Historia del Nuevo Mundo*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verguer. Madrid, 1987

- SEQUEIROS PUMAR, Candelaria: *Estudio histórico-artístico de la iglesia parroquial de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Córdoba. 1985
- SERLIO, Sebastiano: *Tercer y cuarto libro de arquitectura*. Toledo: en casa de Ivan de Ayala, 1552
- SERRANO OVÍN, Vicente: “La Iglesia de San Pablo de Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Número 95, Córdoba, 1975. pp. 77-130
- SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Hernán Ruiz I en la ciudad de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla, 1975
- TAYLOR, René: “Francisco Hurtado and his school”, en: *The Art Bulletin*, t. XXXII (1950), pp. 26-61
- TOAJAS ROGER, María de los Ángeles: “Alarifes, alcaldes y maestro”, en AA. VV.: *Diego López de Arenas, su arte y sus textos*. Sevilla: Visor Libros, 1997
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: “La Albolafia de Córdoba y la gran noria toledana”, en *Al-Andalus*, Número 7, 1942, pp. 175-183
- TORRES MÁRQUEZ, Martín y NARANJO RAMÍREZ, José: “El casco histórico de Córdoba y el primer plano de la ciudad: el plano de los Franceses de 1811”, en: *Ería: revista de geografía de la Universidad de Oviedo*, Núm. 88 (2012), pp. 129-151
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio: “Pintura y guadamecés en la Córdoba del siglo XVI”, en: *Actas del II Symposium de Historia de las Técnicas: Mil años de trabajo del cuero*. Córdoba, 1999. pp. 519-534
- \_\_\_\_: *El Renacimiento en la periferia: la recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, 2001
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Pedro de Campaña*. Fundación Sevillana Endesa. Sevilla, 2008
- VALVERDE CANDIL, Mercedes: *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994
- VALVERDE MADRID, José: “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, en *Revista Omeya*, Número 14. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1970. pp. 89-93
- VALVERDE PERALES, Francisco: *Historia de la villa de Baena*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 1982



- VÁZQUEZ LESMES, Juan Rafael: “Los expedientes de información de limpieza de sangre del Cabildo catedralicio cordobés”, en *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía: Andalucía Moderna*, Córdoba, 1983. pp. 309-333
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luís: *El diablo cojuelo*. Edición, prólogo y notas de F. Rodríguez Marín. Madrid: Espasa Calpe, 1969
- VIGNOLA, Jacopo: *La regla de las cinco órdenes de arquitectura*. Madrid: en casa del autor, calle de la Chruz, 1593
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “La arquitectura del Quinientos”, en AA. VV.: *Córdoba y su provincia*. Tomo III. Gever. Sevilla, 1986
- \_\_\_\_: “Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista”, en *Revista Laboratorio de Arte*, Número 10. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1996. pp. 101-120
- \_\_\_\_: “Hernán Ruiz I”, en: RUBIO LAPAZ, J. (coord.): *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. T. 36. Sevilla, 2011
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto y DABRIO GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Teresa: “Relaciones urbanas del Cabildo Catedral en la Córdoba del Quinientos”, en *Revista Laboratorio de Arte*, Número 5. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. pp. 163-193
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, DABRIO GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Teresa y RAYA RAYA, M<sup>a</sup> Ángeles: *Guía artística de Córdoba y su Provincia*. Fundación José Manuel Lara. Córdoba, 2005
- YLLESCAS ORTIZ, María: *La Plaza de la Corredera de Córdoba*. Memoria de Licenciatura Inédita. Universidad de Sevilla, 1981
- \_\_\_\_: “Evolución urbanística de la Plaza de la Corredera”, en *Axarquía, Revista de estudios cordobeses*, Número 5, 1982, pp. 159-176
- YUN CASALILLA, Bartolomé: *Crisis de subsistencias y conflictividad social en Córdoba a principios del siglo XVI*. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba, 1980